

في نظرية الأدب عند العرب

الدكتور حمّادي صمّود

الدكتور حمّادي صمّود

في نظرية الأدب عند العرب

كتاب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
٦٤

٢٥/٥/١٤١١ هـ
١٢/١٢/١٩٩٠ م

المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لرعاية الشباب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
ص . ب : ٥٩١٩ ـ ت ٦٨٣٤٦٦٣

الطبعة الأولى

هذه دراسات في قضايا الأدب كتبها صاحبها على امتداد عقد ومايزيد على العقد وقد دعته إلى انشائها ظروف ومناسبات ساهم بقسط متواضع في خلق بعضها ودعوة الناس اليها .

ولقد يسر الله لأغلبها أن ينشر في كتب جامعية أو مجلات أدبية نقدية مشرقا ومغربا . ومن حسن طالع بعضها أن نشر أكثر من مرة وبلغات مختلفة ولقي من الرواج مالا نظنها جديرة به .

وهي نصوص موزعة على ثلاثة محاور تمثل الأوجه المختلفة للعلم والمعرفة وهي النظرية والمنهج والاجراء .. والأكيد أنك تقدر أيها القارىء الكريم ان الأمر ليس مفتعلاً وانما هو صورة لما كانت تدفعنا إليه حاجات التدريس والبحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة التونسية وتدفع اليه مهنة التعليم عموما .

ويوجد بينها ، وراء اختلافها الظاهر ، صدورها عن عقيدة واحدة وتعبيرها عن طموح جيل وبعض ماكان يراوده من حلم .

فلقد كان حلمنا نحن الذين لم يلحقنا شرف النضال من أجل الاستقلال أن نساهم بسخاء في بناء ثقافة وطنية قومية أصلها ثابت وفرعها في السماء ،وكنا نحمل في أحضاننا بلدنا ونحلم بأن نصل به مرفوعا على أيدينا وعلى صلب عزمنا إلى آفاق وذرى عالية شاهقة ، في كبد السماء .

وما كبد السماء عندنا الا العصر ومايعد به من آفاق في المعرفة مذهلة فكان مشروعنا الأوكد قراءة التراث العربي واستحضار المواطن اللافتة فيه متوسلين بلغة العصر ووسائله في النظر والتحليل لتقوم بين تراثنا وبينه جدلية خصبة ولود تقصى الجحد والمفاخرة الجاهلة وأحكام التفاضل النابعة من عقدة التابع والمتبوع .

تونس في ٢٥/ ٤/ ١٩٨٨م

١ ـ فى نظرية الأدب
عند العرب

ـ نظرية المعنى في التراث العربي وأثرها في فهم وظيفة الصورة .

ـ ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب .

ـ المفاضلة بين الشعر والنثر فى التراث العربى ودلالتها .

ـ الشعر وصفة الشعر فى التراث .

نظرية المعنى فى التراث العربى وأثرها فى فهم وظيفة الصورة

من الواضح أن المقصــود بنظريــة المعنى جانب من جوانبها ، والاّ فليس بالإمكان في مقال موضوع لمقام أن يحيط المرء بالمسألة ويستوفي في الموضوع القول ، وكيف وكل شيء في التراث عالق بمعنى ولكل علم من منظومة علومه به صلة . أليس المعنى هو الفكر يتدبر ما في الكون من علامات وسمات ويتعقل ما تختزنه من دلالات لفهم أسراره والوقوف على دقة نظامه . فالكون مجمع أدلة ، ومستودع معنى ، والإنسان باحث لايني عن معنى ، وقارىء لايمل النظر في الأشياء حوله حتى يَفهم ويُفْهِم ويعلَم ويُعْلِم . فهو دليل يستدل بمعارف العقل ونتائجه أولا وبتواصل العلم والمعرفة بينه وبين غيره ثانيا[1] .

---

(١) لنا في التراث العربي عن هذه القضية نصوص لافتة تؤكد على ان الكون باسره مغرق في الدلالة وان الوجود بما فيه ادلة بعضها يستدل وبعضها الآخر لايستدل . وجعلوا البيان للإنسان ميزة وسببا يدل به على وجود استدلاله انظر :
الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط٣ ، ١٩٦٩ وابن حزم بالإحكام في أصول ألإحكام ، مطبعة الامام بمصر ، ١ / ٣٧ .

والجانب الذى اخترنا البحث فيه يتعلق برأيهم في طرق وقوع اللفظ على المعنى وتصورهم للكيفية التى بها يتم الاقتران بين الدّال والمدلول لحظة ميلاد العلامة اللغوية حتى لاسبيل إلى الفصل بين وجهيها الدّالِّ والمدلولِ ، الحامل والمحمول ، وحتى لكأنّ المعنى اللغةُ ذاتُها والمدلولَ مع الدالِّ يُولد ومنْه ، ولكأن الدّلالة من كَوْنِ اللغّة ووجودها فلا مجال لتصور وجود خارجها لأنه لاسبيل إلى « معرفة حقائق الأشياء إلا بتوسط اللفظ » كما كان يقول العلماء .

يجرنا هذا القبيل من البحث إلى زمن البدايات عندما كان الوجود ساكنا تلفه الوحشة ويخيم عليه الصمت والسكون زمن كانت فيه الأشياء متجاورة لاينظمها رسم ولايأتي عليها اسم . إنه زمن ما قبل اللغة ما قبل الفكر . « ما قبل اللوغوس LOGOS » .

وهو لعمرك زمن سحيق ، صعب المسالك عزيز المنال لايتسنى الحديث عنه إلاّ بمحض التصور ومجرد النظر ، بل إنه لزمن عجيب لأنّ المفكِّر فيه هو أداةُ التفكير والذاتُ تطابق الموضوع ، فاللغة تحاول ، في منطق ارتداديّ ، أن تشهد ميلادها وتسبر قدرتها على أداء الكونِ وقوْلِه . لتعرف ما إذا كانت تُنْشِئُ بالاسم ما تسمّى إنشاء أم أنّها تكشف عنه وتحيط به وتأتي عليه .

تلك هي قضية القضايا وواحدة من أعْسر المسائل التى حيرت الفكر اللغوي والفلسفي منذ أقدم العصور وعلى

أساس الموقف منها والنظر إليها تختلف قراءتنا لتاريخ الفكر وتاريخ المعرفة بل وتاريخ الإنسان عامّة . فكيف عالجها العرب القدامى وما هي النتائج الحاصلة عن ذلك التصور في حقل الدّراسة الأدبية ؟

ولابد في البدء من تحديد الاختيار المنهجي وزاوية النظر التى منها تمارس قراءة التراث في هذه المسألة ذلك أن تناول قضية الدلالة يمكن أن يتم بطريقتين على المشهور عند علماء اللسان .

تناول المسألة تناولا علاميا تتسع بموجبه دائرة ما يدل لتشمل كل الأنظمة الدالة لفظا كانت أو غير لفظ قادرة على الاستدلال أو غير قادرة عليه فيكون المبحث تبعا لذلك مبحثا علاميا يسمى في المصطلح الأعجمي « سيميوطيقا » . ولاشك أن التراث العربي قابل لهذا النوع من الدراسة لأنه لم يقتصر في الأدلة على اللفظ ولم يزل ينطق مختلف العلامات ويقرأ في السمات والأحوال ما به يقيم البرهان على حكمة الخالق وجلال الخلق . وفي علوم الباطنية أيضا من ذلك الشيء الكثير .

لكننا نعتقد أنهم وان اعتبروا الدلالة باللفظ وجها من وجوه العبارة وأسلوبا من أساليبها ، وقالوا بأن المعنى يؤدّى بطرق مختلفات توحد بينها عباراتهم الجارية المشهورة بأن الكل سمات وعلامات وخُلُق مواثل فقد ألحوّا الحاحا واضحا على أن النظام اللغوي هو أهم الأنظمة التى

وضعها الانسان للتعبير عن حاجاته . فمنذ القرن الرابع هجريا نجد في القضية مواقف واضحة تنم عن فهم عميق لخصائص الظاهرة اللغوية يمكن أن يعتبر مساهمة جدية في اكتشاف مناهج الأدلّة على ميزة اللّفظ على غيره من طرف الأداء(٢) .

ولم يعتبروا أيضا في دراستهم مؤسّسةً اللّغة العلامةَ مكوّنَ نظامها ، ولم يعتدوا بالبحث عن أنساقها وأنظمتها

(٢) جاء الحديث عن فضل النظام اللغوي على بقية الانظمة في مواقع مختلفة من المدونة التراثية إلا ان النص الوارد في مقدمة شرح فخر الدين الرازي ، ت ٦٠٦هـ ، الموسوم بـ « مفاتيح الغيب » او « الشرح الكبير » ، المسالة الحادية والاربعون . يعتبر ادقها واعمقها على الاقتضابه . فقد ذكر فيه صاحبها ثلاث خصائص لانظن ان العلماء باللغة وجدوا بعد ذلك مكانا لإضافة . الخاصية الاولى تتمثل في تهيؤ الإنسان خلقة لانتاج اللفظ فقد ركب قادرًا على ان تكون منه اللغة بلا استعانة اى انه مجبول على ان يكون مخلوقا لغويا .

والخاصية الثانية متصلة بالاولى وتفصيل لما جاء فيها مجملاً غامضا فيمكن ان يفهم من الاولى ان الإنسان قادر على انتاج الاصوات في حين ان المسالة لاتتعلق بذلك بل إن اللغة لايمكن ان تنحصر في الاصوات المفردة فخاصيتها الاساسية الالتحام والتراكيب اي قدرة النظام على التاليف وهي قدرة عجيبة تمكن المتوسل باللفظ من ان يركب ويؤلف بعدد محدود من الاصوات من الالفاظ والصور والعبارات مالا يحيط به حصر . وامكانية التولد الذاتي بالتاليف مقصورة على هذا النظام دون غيره من الانظمة وهي التى اعطته القدرة على ان يجد لكل معنى لفظاً ممّا جعله في جزئه الاكبر يقوم على دلالة الإفراد او الاختصاص اي افراد كل معنى بلفظ واختصاصه به.

اما الخاصية الثالثة فهي انبناء اللغة على مبدا الزمنية فهي تقوم على التتابع الخطي في الزمان بحيث يكون التالي متخلفا عن السابق ما حياله . فليس في الاستطاعة النطق بالاصوات المؤلفة للفظ دفعة واحدة وكل صوت تتلفظ به ينحل نسقه ونظامه ويعود إلى سالف وضعه . لذلك لاتشغل اللغة حيزا هي ميلاد موت . تولد لتفني . ومتى ادّت انقضت . وعفَا رسمُها إلاّ ما انطبع منها في ذهن المتلقّي وما بقي عالقا كالوشم بالذاكرة الجماعية . فاللّغة عوْد على بدءٍ .

معزَولةً عن وجوه إجرائها . ومعزولةً عن السّياق الذى فيه تتحرك وبه يكتمل وجودها ، فكان الغالب على دراستهم طريقة ثانية في التناول تسمى في المصطلح اللساني الطريقة المعنوية « سيمنتك » (Sémantique) قوامها الكلام المؤلف والجمل منخرطة في سياق ، وأداة تحقق التواصل بين المتكلمين بنفس اللغة .

والفرق بين الطريقتين جوهري بل إنه من القضايا الخلافية الكبرى بين علماء اللغة . فأصحاب الطريقة الأولى يستهدفون من اللغة نظامها والنسق العلائقي القائم بين مكوناتها بينما يهتم أصحاب الطريقة الثانية باللغة الفعل واللغة الإجراء . فليس الشأن عندهم تعيين مختلف العلاقات القائمة بين مكونات النسق باعتبار اللغة بنية قائمة بذاتها لاتتأثر بموجود خارجها وإنما الشأن في اللغة موزعة وقد خرجت من سكون النظام إلى حركية الفعل المؤثر في غيره المتأثر بالسياق ، ومختلف الظروف المقالية التي تتضافر لبناء المعنى .

لقد كان الغالب على القدامى اعتبارهم اللغة وسيلة وأداةً تنشأ عن الحاجة إلى الإفهام وتبليغ الآخرين ما في الضمير والتعريف به « ليمكنه التوسل به إلى الاستعانة بالغير » ليتم المراد بالاجتماع الإنساني وتمكن للناس الحياة إذ « لولا حاجة الناس إلى المعاني وإلى التعاون والترافد لما احتاجوا

إلى الأسماء»[٣] .

يقول ابن مسكويه[٤] تأكيدا لهذا المعنى :

« إن السبب الذى احتيج من أجله إلى الكلام هو أن الإنسان الواحد لما كان غير مكتف بنفسه في حياته ولا بالغ حاجاته إلى تتمة بقائه مدته المعلومة وزمانه المقدر المقسوم ، احتاج إلى استدعاء ضروراته في مادة بقائه من غيره ووجب بشريطة العدل أن يعطى غيره عوض ما استدعاه فيه بالمعاونة التى من أجلها قالت الحكماء إن الإنسان مدني بالطبع » .

فما سنقوله ينخرط ضمن هذا المشغل مع التأكيد مرة أخرى على أن هذه الطريقة في الاعتبار لاتنفي امكـانية الدخول إلى التراث في قضية المعنى من مداخل أخرى .

يهمّنا من نصوص المدونة ما موضوعه المعنى أو اللفظ أو العلاقة بينهما ، شريطةَ أن يكون الطّرح لغويّا لابلاغيّا . فمختلف المقاييس الدّائرة على النّسبة التى تجب مراعاتها في العلاقة بين الطّرفين مقاييس ترتدّ إلى مسألة القيمة ونجاعة الخطاب وفضل طريقه في القول على أخرى وهذا مشغل

---

(٣) الجاحظ ، الحيوان تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ص/ ٢٠١ . ويمكن للقارىء أن يجد صدى لهذه الفكرة في كثير من المواطن في مختلف الاختصاصات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- ابو نصر الفرابي ، كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧٠ . الفصل الحادي والعشرون : اصل لغة الامة واكتمالها .

- ابن حزم الاندلسي ، الاحكام مج ١ ، ص ٢٠٦ .

(٤) الهوامل والشوامل ، نشر احمد امين واحمد صقر ، القاهرة ١٩٥١ ، ص ٦ .

بلاغي نقدي لايتسنى الخوض فيه إلّا بَعْدَ أن توضع الألفاظ للمعاني وتصْبحَ « راتبة على التى جعلت علامات لها » . على حد عبارة الفارابي ـ وهي المرحلة التى يسميها هو نفسه بـ « أصل اللغة » .

ويهمّنا منها بوجه خاص ما دار على حدي المعنى واللفظ وهي نصوص كثيرة جاءت في غضون مؤلفات مختلفة المشارب متباينة الاهتمام إلا أنها على مايفصل بينها من زمن تَبْني على نفس الأصول وتنويعها عليها محدود إن لم يكن معدوما لذلك نقتصر في التحليل والاستدلال على مايبدو لنا منها أكثر إحاطةً وأقوى دلالةً على المراد(٥) .

---

(٥) يمكن الرجوع في حد المعنى إلى

ابن سينا : كتاب الشفاء ـ العبارة ، تحقيق الاستاذ محمود الخضيري ط . الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ص . ١ ـ ٤ .

الشفاء ـ المدخل من قسم المنطق ، تحقيق الأب قنواتي ومحمود الخضيري وفؤاد الاهواني ، المطبعة القومية سنة ١٩٥٢ . ص ١ .

ابو نصر الفرابي : شرح كتاب العبارة ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت د . ت . ص ٢٧ و ص ٥٠ وما بعدها .

أبو حامد الغزالى : معيار العلم ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٨ ص ٥١ ومابعدها .

فخر الدين الرازي : التفسير الكبير ، المطبعة البهية ، مصر ١٩٣٨ المسالة الخامسة والثلاثون من المقدمة .

أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم ، ط ١ القاهرة ١٩٣٩ ص ١٦٩ وما بعدها .

حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط ١ ، دار الكتب الشرقية ١٩٦٦ ، تحقيق الأستاذ محمد الحبيب بلخوجة .

اما ما يتعلق بعلاقة اللفظ بالمعنى وهي صورة من صور علاقة اللغة بـالفكر فالنصوص كثيرة نذكر منها :

الجاحظ ، الرسائل ، مطبعة الخانجي ١٩٦٤/ ١ / ٢٦٢ .

في نصّ متميّز يُعَرّف صاحب المِنْهاج المعنى تعريفا نعتقد أنه من أوفى التعريفات وأشملها في التراث يؤلف فيه بين طريقة أهل اللغة وأهل المنطق في الحد ، لذلك اخترناه ليكون مدخلنا إلى المسألة ومعتمدنا في تحليلها وتفريعها .. يقول حازم :

«إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان . فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدْرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين

= الفارابي ، كتاب الحروف ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٤ . شرح العبارة ص ٥٠ .
ابو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، دار الهدى ، بيروت ، د . ت ، ١ / ٦٥ وما بعدها ٢ / ١٦٢ ، ٣ / ٣٤ .
ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق خديجة الحديثي واحمد مطلوب ، بغداد ، ١٩٦٧ ص ١٥٢ .
القاضي عبدالجبار ، المغني في ابواب التوحيد والعدل الجزء الخامس ، الفرق غير الإسلامية ، تحقيق محمود الخضيري ، القاهرة ١٩٦٥ ص ١٧٥ .
المجلد السابع ، خلق القران ، ، تحقيق إبراهيم الابياري ، القاهرة ١٩٦١ ص ١٦٤ وما بعدها .
المجلد السادس عشر ، إعجاز القران ، ، تحقيق امين الخولي ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٦٠ ، ص ١٦ ومابعدها .
أبو حيان التوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ، تحقيق احمد امين واحمد الزين ١ / ٩ - ١٠ .
ابن حزم الاندلسي : التقريب لحد المنطق ، تحقيق احسان عباس ، بيروت ١٩٥٩ .
عبدالقاهر الجرجاني : الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران تحقيق احمد صقر ، ط ٢ دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٨ ، ص ١٤٣ ومابعدها .

وأذهانهم . فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ . فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من التلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[٦] .

وقد ورد هذا النص في المنهج الثاني من القسم الثاني الذي تحدث فيه عن كيفية التصرف في المعاني التي لها وجود خارج الذهن أو التي وجدت بمنزلة ما له وجود خارج الذهن وهو يستثني من ذلك ما هو أمور ذهنية تحصل في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالّة عليها . وهذا يؤكد أن نصّنا يقع في قطب الرّحى من مسألتنا ، ذلك أنّه يدور على أصول اللّغة وبواكير وضعها ومبتدأ اتصالها بالمعاني ، ودلالتها عليها ، وهي المرحلة التي تكشف أكثر من غيرها عن المواقف والتصورات التي على أساسها أُرّخ لتلك النشأة وضُبطت معالمُ الميلاد .

والنص على إيجازه شامل لمختلف المراحل التي تفصل بين الوجود المتعين القائم بنفسه ، وجود الإشياء خارج الذات العاقلة بعيدًا عن أسار الأنظمة الرّمزيّة وتَحَوّلها

---

(٦) منهاج البلغاء ص١٨ ـ ١٩ ، وانظر ايضا : المهيري ، المسدّي ، صمّود ، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص ، ص١٩٩ .

بالتّعقّل إلى صور وأمثلة وتكفّل الأنظمة الرّمزيّة كاللّفظ والخطّ بأداتها وإقامة هيئاتها .

وهو دقيق العبارة ، لطيف الإشارة ، يختزل مجهودات سلفه في الموضوع مؤلفا بينها تأليفا يدلّ على فكر متخلّص من ربقة النقول والترجمة ، لاينسج على منوال أحد وإنما تنتهي إليه المعرفة وتصب في مؤلفه التجارب فيَصْهَرُ ذلك صهْرا بديعا .

وقد جاء التعريف يتصدر النص في جملة اسمية تقريرية تنبني على قطبين اثنين هما « الأعيان » و« الأذهان » يرتبط بهما مشتقان تمثلا في اسم المفعول الذى جاء ينعت « الأشياء » ويشير من ثم إلى واجد وجودها أو إن شئت فهو يشير إلى أن البحث في موضوع المعاني يفترض سلفا هذا الوجود بقطع النظر عن النقاش الذى يمكن أن يثيره ذلك الوجود ذاته ، وفي الصفة المشبهة باسم الفاعل التى جاءت تنعت الصور . والنظر في الصيغة الصرفية وأصل المادة اللغوية التى قدّمتها النعتان يبين عمق التحول الذى يفصل بين القطبين فـ «الاشياء الموجودة فى الاعيان» أصبحت «صورا حاصلة فى الأذهان» ولقد كان هذا التحول ممكنا بفضل تدخل قوى الانسان المدركة والمتخيلة التى لها طاقة تحويلية هائلة تصوغ بها الأشياء صياغة جديدة وتكسبها وجودا آخر يختلف عن أصل وجودها وان تولد عنه . فالأشياء أصبحت صورا ، والموجود بغيره أصبح حاصل

عمل ونتيجة فعل ، والاعيان حلت محلها الاذهان . فعن كل طرف تولد طرف واتى عن كل وجود وجودٌ يختلف عنه طبيعة وفعلاً وظرفا . ولئن تقدم الطرف المتولدً «الصور الحاصلة ق الاذهان» على الطرف المولدً «الأشياء الموجودة ق الأعيان» فإن ق النص من الادوات ما يبين عن أصل الترتيب ق سلّم الموجودات «فالحاصل ق» هو «حاصل عن» . وحرف الجر هنا يدل صراحة على المأْتى والأصل .

فالمرتبة الأولى للأشياء والمرتبة الثانية للصور التي هي المعانى والصور والمعانى ليست اصلية وانما هي مشتقة تحصل عن التعقل والتفهم والإدراك .

والصورة كما يقول الفلاسفة «هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معا لكن الحس الظاهر يدركه اولا ويؤديه إلى النفس »(٧) وهى الكفيلة ببقاء الاحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي وعودته إلى الذهن بعد غياب الأشياء التى تثيره . فالمعنى متصور ذهني بينه وبين الموجودات العينية علاقة طبيعية لكنه مع ذلك يختلف عنها . فالمعنى ليس الشيء وإنما هو صورة ورسم تحصل عنه بالتجريد وبناء المدركات على المحسوسات ، لاتطابقه وإنما تطابق ما انتقش في الحس ثم أسلمه الحس إلى القوة الباطنة .

---

(٧) ابن سينا ، النجاة ، ٢٦٤ .

فمطابقة الصورة للموجود مطابقة غير كاملة ، لأن التعقل تحويل واشتقاق وفي المشتق نحتفظ بالأصول والجواهر ونهمل الأعراض . وفي هذا فتح لباب الاختلاف ، اختلاف المُدْرَك باختلافِ المُدْرِك . فصور الأشياء ليست نمطا مطردا . نعم إنها في الأعم متشابهة للعلاقة القائمة بين الأصل والمشتق لكن يجب ألّا يحجب التشابه الاختلاف مهما دق واختفى فيصيرَ الأمرُ إلى وَهمِ المُطَابَقَةِ .

ولئن كان في الأمر مطابقة فليست بين الموجود الخارجي والصورة الحاصلة عنه وإنما هي بين الصورة و « ما أدرك من الشيء » .

إن اسم الموصول والجارّ الدّال على المصدر والتبعيض في العبارة السابقة يؤكدان على أن المعنى صيرورة للشيء وإعادة صياغة له ووجود ثان .

وذلك هو مآل الكون في الفكر وتلك هي صورته نظنُّها لَهُ طبْقا وليست كذلك وإنما هي بناء لمعانيه وتجريد لها عن ملابسات الأعراض . فمتى ما وقعت الأشياء في مجال المدرك وتوفر شرط الادراك تحركت تلك الطاقة لتصوغها صياغة جديدة . فالمعاني وجود ثانٍ عن وجودٍ أوّل .

بعد التحقيق في أمر المعنى والتأكد على أنه حاصل تفاعل المدركات بقوى الإدراك ينفتح النص على مرحلة ثانية مدخلها الشرط والظرف : « فإذا عبر عن تلك الصورة .. » ، وهذا الانفتاح المشروط متعدد الدّلالات ، مثير ، متى حملناه

على المتن السّابق عليه في قضية الحال ، لجملة من الأسئلة .

أولى الدلالات ، القول ضِمْنًا بإمكانية أن يقوم المعنى في الذهن ولانشعر بالحاجة إلى العبارة عنه ، بناءً على تصور معقول للكون والوجود تتصل فيه الجواهر بالجواهر بلا وسائط وفي غياب الأشكال والصور(٨) أو يعيش فيه الإنسان منعزلًا مكتفيا في غنى عن أدوات الكشف والبيان المفهمة لضروب الحاجات التى تقتضيها منزلته البشرية .

فهل أن العبارة ، كما قد يفهم من النص ، اختيارٌ إمْكَانٌ أم هي ضرورةٌ واقْتِضَاءٌ ؟

رغم أن الإجابة عن هـذا السّؤال ليست من جوهـر قضيتنا ، وإن اتصلت بها ، فلابد من الإشارة إلى موقف التراث العربي وإن بإيجاز واقتضاب(٩) .

منذ طلائع التفكير في مسألة اللّغة وجملة وسائل البيان

---

(٨) إن هذا يناقض مفهوم اللوغوس ، Logos وهو الفعل ـ العقل او العقل المنغرس في الفعل ، ومن اللوغوس اشتقوا عبارة ، السياج المركوز في الفعل ـ العقل ، Clôture logocentrique وهي تعني في الاعم استحالة ان ينكشف العقل لذاته او لغيره خارج توسط اللغة .

انظر في هذا المعنى : محمد اركون . . Studia Islamica, xxxu (1972) P. 5–51

وقد اكد المفكرون العرب القدماء في اكثر من موضع على هذه الحقيقة التى احتلت من تفكيرهم محل المصادرة وعبروا عنها باشكال مختلفة اشهرها قولهم . « لا سبيل إلى معرفة حقائق الاشياء الا بتوسط اللفظ » .

(٩) انظر لمزيد التفاصيل في هذه المسالة : عبدالسلام المسدّي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨١ الفصل الاول ، المسالة الاولى ، ص٤٦ ـ٥٦ .

يصادفنا موقف مطّرد ثابت يكاد يعود في الغالب بنصه مهما اختلفت البيئات الفكرية وتباينت النوازع العقائدية ، وهذا الموقف يربط ربطا اقتضائيّا اللّغة بالاجتماع الإنساني ويعتبرها الأداة اللاّزمة لقيام هذا الاجتماع الذى لا مناص للإنسان منه لأنه « خلق بحيث لايستقل بتحصيل جميع مهماته فاحتاج إلى أن يعرف غيره ما في ضميره ليمكنه التوسل به إلى الاستعانة بالغير »(١٠) .

على مثل هذا الاعتبار أقاموا الأسس النظرية لتفكيرهم في مؤسسة اللغة وعلى ضوئه نظروا في مختلف القضايا المتصلة بها . وقد قادتهم طبيعة هذا التصور إلى نتيجتين هامتين نعتقد أن لهما أكبر الأثر في بنية الفكر العربي قديما وحديثًا .

النتيجة الأولى وقد كنّا ألححنا عليها في أعمال لنا سابقة

---

(١٠) فخر الدين الرازي ، مقدمة التفسير الكبير ، المسالة الحادية والاربعون . وقد افاض في هذا المعنى القدماء ويُعدّ ما كتبه الجاحظ في مقدمة كتاب الحيوان من النصوص المؤسسة لهذا النهج في التفكير لما فيه من وضوح في الرؤية وبيان في العبارة واطراد في ربط الحاجة إلى البيان بالحاجة إلى قضاء المارب .

يقول في نص متميز من هذه النصوص : « ثم اعلم رحمك الله تعالى ان حاجة بعض الناس إلى بعض صفة لازمة في طبائعهم وخلقة قائمة في جواهرهم وثابتة لا تزايلهم ومحيطة بجماعتهم ومشتملة على ادناهم واقصاهم (...) لم يخلق الله احداً يستطيع بلوغ حاجته بنفسه دون الاستعانة ببعض من سخر له فادناهم مسخّر لاقصاهم واجلهم ميسّر لادقهم (...) ثمّ تعبّد الانسان بالتفكير فيها والنظر في امورها والاعتبار بما يرى ووصل بين عقولهم وبين معرفة تلك الحكم الشريفة وتلك الحاجات اللاّزمة بالنظر والتفكير وبالتنقيب والتنقير والتثبت والتوقّف . ووصل معارفهم بمواقع حاجاتهم إليها وتشاعرهم بمواضع الحكم فيها بالبيان عنها» «ص ٤٢ ـ ٤٤» .

(١١) وهي إدراج اللغة في نظرية للبيان تتسع بالضرورة لضروب أخرى من العبارة لأن الكشف عن الحاجات « ورفع الحجاب دون الضمير » والفهم والافهام كلها قد تحصل باللغة وبغير اللغة وان أكدوا على فضل النظام اللغوي على بقية الأنظمة .

والنتيجة الخطيرة الثانية ، وهي متولدة عن الأولي ، تنزيلهم اللغة منزلة الأداة والوسيلة فغلب على وظيفتها عندهم أداء المعنى وتوضيحه وتقريبه من الأفهام ، فكان الشرط في كل المخاطبات أن تجلّى اللّغة عن المغزى وكانت أرفع قيمة أدبية عندهم البيانَ ، فسَنَمُ الفنّ والغاية التى ليست بعدها غاية أن تشفّ اللّغة عن المعنى وتكشف عن المقصد . وعلى هذا الأساس تأسس سلطان البيان في الثقافة العربية الإسلامية الذى يرد المختلف إلى المؤتلف والمفترق إلى المتفق ويؤول المشكل والمشترك والمترادف والمتضادّ(١٢) .

---

(١١) انظر : التفكير البلاغي عند العرب . اسسه وتطوّره إلى القرن السّادس ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ ، القسم المعنون بالحدث الجاحظي ص ١٣٦ ـ ٣٠٧ .

(١٢) نقتطف من التراث هذا النصّ الذي نراه عميق الدلالة على ما نقول ولا نعتقد انّ نزعة ابن حزم الظاهرية تفسّر وحدها ايراده هذا النص في مؤلفه . يقول : « ولو كانت اللّغة اوسع حتّى يكون لكّل معنى في العالم اسم مختصّ به لكان ابلغ للفهم واجلى للشكّ واقرب للبيان » .

انظر : « رسائل ابن حزم » ، المجموعة الأولى ، نشر احسان عبّاس ص ٦٥ ، وقد نبهنا إلى هذا النص العالم الجليل سعيد الافغاني في كتابه « نظرات في اللغة عند ابن حزم الاندلسي » ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ٢٨ .

والصق الدّلالات ببحثنا وأقربها مأخذا اعتبار حصول الصّورة في الذّهن شرطًا ماقبليًا لحصول العبارة فيكون المعنى ، على ذلك ، شرط حصول اللّغة ويكون وجوده منفصلاً عن وجودها ، سابقًا المعرفةَ الّتِي تحصل لنا عنه[١٣] .

فمتى عنت الحاجة إلى العبارة استدعى المتكلّم اللّغة لما لها من قدرة فائقة على التمثيل والتصوير ورسم الهيئات والخروج بالمعنى من حالة الكمون والسّكون إلى الحركة والحياة بإيقاعه في ذهن السّامع بحيث إذا « ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه »[١٤] .

فنسبة اللّفظ إلى المعنى كنسبة المعنى إلى الموجود العيني وجود جديد مشتق من وجود سابق متحول عنه ، فالمعنى صورة للشيء واللّفظ تمثيل للمعنى وبناء لصورته في ذهن المتلقّي .

---

(١٣) هو المعنى الجاري عند اغلب المعتزلة فهم يدلّون بلفظ المعنى عن شيء يسبق في الوجود المعرفة به . وهي طريقة اخرى لتاكيد سبق المعنى إذا اعتبرنا اللغة واسطة الكشف والاخبار والمعرفة .

انظر في ذلك الدّراسة التي صنعها Guy Monnot عن قطب الاعتزال القاضي عبدالجبار الاساد آبادي . Penseurs musulmans et religions iraniennes : Abd Al-jabbar et ses devanciers .

Paris- le Caire - Beyrouth 1974 .

وانظر خاصة تحليله لمفهوم المعنى عنده انطلاقا من الجزء الخامس من مؤلفه المشهور « المغني » ص ٣٩ ـ ٤٠

(١٤) ابن سينا ، الشفاء « العبارة » ، ص ٤ .

على هذا النّحو تكبر الفجوة بين اللغة والأشياء المراجع وتندس الوسائط بين الكون واللّفظ الموضوع لأداء معناه . فليست اللّغة انعكاسا ومحاكاة تامّة وإنّما هي طريقة في الكون وأسلوب في الوجود يؤدّي ما يؤدّي بصفة غير مباشرة ترقّ فيها العلاقة بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول بحيث لاتحيل إلاّ على التصوّرات والاخيلة والابنية التى يقيمها الإنسان بفكره وينقل إليها عالم الحسّ نقلاً مغـيّرا من طبيعتها بحَسَبِ مراتب القُدرة الّتي جُبِل عليها .

فالكون معطًى موضوعٌ والمعنى صورة عنه واللّفظ وصْل وتوسُّط ورسم لصورة في ذهن المتلقّي فليس هو انعكاسا للأشياء ومرآة تنطبع عليها الموجودات كما هي وانّما هي نظام رمزي ونسق تمثيلي قادر على ايقاع المعاني في ذهن من لم تحصل له واعطائها وجودا جديدا يختلف عن وجودها .

هي علامات وسمات وضعت بإزاء المعاني لتثير صورها ويقع بها إخْطَارُها بالبال .

يقول الفارابى معرّفا اللّفظ : « وأمّا الألفاظ فإنها علامات مشتركة إذا سمعت خطر ببال الإنسان بالفعل الشيء الذى جعل اللّفظ علامة له وليْس لها من الدّلالة أكثر من ذلك وذلك شبيه بسائر العلامات التى يجعلها الإنسان لتذكـره ما يحتاج (....) فليس معنى دلالة الألفاظ شيئا أكثـر من ذلك » .(١٥)

---

(١٥) شرح العبارة ، ص ٢٥

فلم تحدث اللّغة مقصودة لذاتها وإنما لتكون علامة على غيرها ودليلاً عليه وأداة في حوزة الإنسان يبين بها عن مراده ويكشف لخليطه والمعاون له عن ضميره .. فاللّغة وسيلةٌ في خدمة مقصد لذلك اعتبرت تبعا لتلك المقاصد وخدما للمعاني ، مقدارُ نفعها ومدى نجاعتِها على قدر إبانتها عن الخفيّ وتجليّتها المستور . وعلى هذا الأساس شاركها غيرها في هذه الوظيفة وإن اعْتُرف لها بالفضل على غيرها من الوسائل :

« الألفاظ لم تقصد لذواتها وإنما هي أدلّة يستدل بها على مراد المتكلّم فإذا ظهر مراده ووضح بأيّ طريق كان عمل بمقتضاه سواء كانت باشارة أو كتابة أو بايماءة أو دلالة عقليّة أو قرينة حاليّة »(١٦) . فبين العالم واللّغة يقف الإنسان قوة مدركة تلتقط الأمور وتنتزع صورها انتزاعا تبني به كينونة مجرّدة تكفلها أنظمة وأنساق يمكّن لها الاصطلاح في الدّلالة على ما وضعت لتدلّ عليه .

ويواصل النصّ بناء « شَبَكة الكفالة » واستعراض المواضعات فينتقل من الاسم إلى الرّسم باعتبار الخطّ حاجة تعرض من اختلاف أوضاع التّواصل وجريانه على صور لايكون فيها السّامع في حضرة المتكلّم دائما وإذ ذاك بتحوّل التواصل من عملية خطاب مباشر تقوم على مراسم معلومة في

---

(١٦) ابن قيم الجوزية ، اعلام الموقعين عن رب العالمين ، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ط١ ، المكتبة التجارية ، مطبعة السعادة ، مصر ١٩٥٥ ، ١٨/١

البثّ والتقبّل إلى اتصال غير مباشر يكون المقصود فيه بالكلام غائبا ولاسبيل إلى جعله كالشاهد إلاّ بالكتابة والخط فيصير المتكلّم كاتبا ويصير السّامع قارئا وتتحول القناة من المشافهة إلى الكتابة وتتغير تبعا لذلك مراسم القراءة وأساليب الفهم لأنّ الكتاب « للنّازح من الحاجات » ـ على حدّ عبارة الجاحظ(١٧) ، فالرّسم مواضعة تقع على مواضعة وطريقة في الوجود على طريقة فتغير منها وتضيف إليها ففضاء النصّ المكتوب يختلف عن فضاء الخطبة وما يوفّره النص لكاتبه من امكانيات أمر تصعب مقارنته بمقتضيات الخطبة . على هذا النّحو في الترتيب نفهم بعمق الفارق بين النص ومرجعه بين المكتوب وسياقه فبين المبتدأ والمنتهى وسائط وأوضاع وأنساق لايمكن السّهو عنها في عملية الفهم والتحليل .

إن نصوص التّراث الدّائرة على هذه المسألة تصدر كلّها تقريبا عن أساس نظري واحد وترى في ترتيب المراحل والرّبط بينها نفس الرأى . فأنت واجد في المدوّنة السّابقة على نصّنا جمهرةً من الحدود والتعريفات والنّصوص لاتختلف عنه محتوًى ونصّا أحيانا .

جاء عند الغزالي

« اعلم أن المراتب فيما نقصده أربع واللّفظ في الرّتبة الثالثة . فإن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان ثم في

---

(١٧) الحيوان ، ١/٤٨ .

الألفاظ ثم في الكتابة . فالكتابة دالّة على اللّفظ واللّفظ دالّ على المعنى الذى في النفس والذى في النفس هو مثال الموجود في الأعيان»[١٨] .

وعرف فخر الدّين الرّازي المعنى في لغة أكثر تجريدا بقوله : « المعنى اسم للصّورة الذّهنية لا للموجودات الخارجية لأن المعنى عبارة عن الشيء الذى عناه العاني وقصده القاصد وذاك بالذّات هو الأمور الذهنية وبالعرض الأشياء الخارجية ، فإذا قيل إن القائل أراد بهذا اللفظ هذا المعنى فالمراد أنه قصد بذكر ذلك اللفظ تعريف ذلك الأمر المتصور»[١٩] .

فأقصى ما تستهدف اللغة من الوجود الابانة عنه وكشف ما يختزن من الحكمة ووضع الاسماء بازاء مايقع في دائرة شعورنا وادراكنا والسّعي إلى جعل اللّفظ مطابقا لحقائقه . فلا تخبر إلاّ عن معلوم ولاتحيط إلاّ بما كان مشعورا به فهي تَكْشِفُ ولا تَكْتَشِفُ وتُحَاكي ولا تَبْتَدِىء ، تُخْبِر ولا تُنْشِيء لأنّ « ما لم يكن موجودا فلا سبيل إلى استبانته » .

ولاشكّ أنّ الفلاسفة المسلمين ساهموا بنقولهم عن أرسطو وشرحهم له وردّهم عليه في تدعيم هذا التصور وترويجه في الأوساط العربية فلم يكتف الفارابي مثلاً باقرار

---

(١٨) معيار العلم ، ص ٣٥ ـ ٣٦ .

(١٩) مقدمة الشرح الكبير ، المسألة التاسعة والثلاثون .

سبق المعانى اللّفظ في الوجود وحصر دوره في المحاكاة بل إنه رأى في نظام اللّغة محاكاة لنظام المعاني وشبها يقوم بين أبسط مكونّات النظامين إلى أشدها تركيبا حتّى إنّه وجد لضروب الاشتقاق في العربيّة وتداول الزّيادة على الأصل الواحد بنية معنوية سابقة تبرر وجودها بما أنها تحاكيها .

يقول الفارابي في نص مشهور من كتاب الحروف :

« (....) فإن كانت فطر تلك الأمة على اعتدال وكانت أمة مائلة إلى الذكاء والعلم طلبوا بفطرهم من غير أن يتعمدوا في تلك الألفاظ التى تجعل دالة على المعانى محكاة المعانى (....) ونهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرّى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني (...) وكما أنّ في المعاني معاني تبقى واحدة بعينها تتبدّل عليها أعراض تتعاقب عليها ، كذلك تُجعل في الألفاظ حروف راتبة وحروف كأنّها أعراض متبدّلة على لفظ واحد بعينه كلّ حرف يتبدل لعرض يتبدل ....»[٢٠] .

وفي حدود ما اطلعنا عليه من نصوص لم نشعر بأن هذا المنطلق النظري كان مدعاةً لتساؤل أو سببا في حرج فكري إلاّ في النادر والنّادر جداً من النصوص ، نشير بشيء من التوسّع إلى واحد منها نعتبره أشدها دلالة على ذلك الحرج

---

(٢٠) الفصل الحادي والعشرون ص١٣٧ ومابعدها . وقد اشرنا في « النظرية اللسانية والشعرية .. » وقد اشتركنا في تاليفه مع الاساتذة الاجلاء عبدالقادر المهيري وعبدالسلام المسدي إلى هذا النص مرارا واستغللناه وجوها من الاستغلال ، انظر على سبيل المثال ص ١٠٠ ، ١١٥ وغيرها .

وإن لم تنتج عنه في مؤلفات صاحبه نتائج تسمح بتمييز موقفه في الموضوع عن مواقف غيره . صاحب النص هو الجاحظ والنص من كتاب البيان والتبيين في مطلع باب البيان .

يقول :

« (...) المعانى القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم والمتخلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجُودَةٌ في معنى معدومة . لايعرف الإنسان ضمير صاحبه ولاحاجة أخيه وخليطه ولامعنى شريكة والمعاون له على أموره وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلاّ بغيره . وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها واخبارهم عنها واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هي التى تقربها من الفهم وتجليها للعقل وتجعل الخفي منها ظاهرا والغائب شاهد او البعيد قريبا ، وهي التى تخلص الملتبسَ وتحل المنعقد وتجعل المهمل مقيدا والمقيد مطلقا والمجهولَ معروفا والوحشي مألوفا والغفل موسوما والموسوم معلوما (...) ».

بنية النص ومنهج الجاحظ في الربط بين أجزائه تبرز الحرج أكثر ممّا يبرزه منطوق لفظه لذلك لابد من التوسع قليلاً في إنطاقه بغية الوقوف على الأساس النظري الذى يقوم عليه .

ينخرط النص ، وموضوعه المعنى ، في مشغل التعريف والتحديد من وجهة عامة يغلب عليها الطابع الأدبي واللجوء إلى الأساليب البيانية كالاستعارات والمقابلات لمحاصرة ظاهرة عزيزة المنال مغرقة في التجريد لم تكن قبل هـذا النصّ موضوعا مطّردا يدور عليه الكلام . فنحن هنا في مستهل البحث وما سَبَقَ هذا النصَّ في موضوعه نزرٌ قليل ليس فيه قاطِعٌ يعتدّ به ولاكثير يشفي الغليل .

والنص قسمان واضحان يندس بينهما قسم مَجَاز أو قسْمٌ وَاصِلٌ يفسّر أصول النَّظريّة اللّغوية التى يبني عليها تصوره في علاقة المباني بالمعاني وبها يتسنى العبور من الوجود الأول إلى الوجود الثّاني .

ينتهي القسم الأول عند قوله « موجودة في معنى معدومة » ويبدأ القسم الثاني من قوله : وإنما يحيى تلك المعاني » وبين هذين القسمين تقوم الوسائط ، فالكلام الذى يبدأ بقوله : « لايعرف الإنسان » وينتهي عند قوله : « إلاّ بغيره » سند نظري عنه ينشأ القسم الثاني وبِهِ يَكُونُ في عِدَاد الاقتضاء والضّرورة .

القسم الأول بتمامه تحتويه جملة واحدة امتدت واتسعت عن طريق الصفات والأخبار جملة اسمية خالية من الفعل تماما المسنَدُ إليه فيها واحدٌ والمُسْنَدُ جمْعٌ كثير والمسند إليه هو موضوع النصّ المقصود بالتحديد والتعريف ، لذلك كثرت الأخبار وتعددت . وبين المسند والمسند إليه توسطت

نعوت كثيرة تتضافر مع تلك الأخبار حتّى تحيط بالموضوع حدا وتعريفا .

فالنص يدخل مناطق دقيقة لطيفة تقوم على المدركات والتعقل وتتصل بالصور الذهنية التى يجردها الفكر من الأعيان تجريدا ، إنه دخول في فضاء حدوده خفية ليس من السّهل وضعها في اسم والاحاطة بها برسم إنها منطقة المعنى .

والكاتب هنا في مطلع باب البيان يحاول أن يحيط بهذا المفهوم إحاطة يعتمد فيها على المعقول أكثر مما يعتمد على المنقول ، فليس في الموضوع منقول كثير ، لذلك جاءت الجملة غارقة في الصفة تحاول أن تعرّف الشيء بعدّ صفاته وتكثير الإخبار عنه .

هذه النعوت هي : القائمة - المتصورة - المتخلجة - المتصلة - الحادثة : خمسة نعوت يتكرر في ثلاثة منها حرف الجرّ الدّال على المكان ، ويتصل الرابع والخامس بحر في جر مختلفين : « بِ » ويدلّ على المكان « وعن » ، ويدل على المأتى والمصدر .

في هذه النّعوت حاول الجاحظ - وهو يعتمد على عقله أكثر من النقول[21] - أن يستعرض مختلف مآتي المعنى

(٢١) نلحّ على هذه الناحية رغم ان النص جاء في قالب رواية لسببين .
١ - إنه من الصعب الفصل في « البيان والتبيين » بين ماهو للمؤلف وما هو لغيره » .
٢ - إن الجاحظ بنى بتلك النقول إن صح انها نقول تصورا متماسكا متناسقا رغم ما قد يبدو على ظاهر تاليفه من تشويش في المنهج .

وأصناف ذلك المعنى ، ويحاول أن يدقق المكان الذى ينغرس فيه ذلك المعنى . فنجده قائما متصورا متخلجا ، والربط بين معاني هذه الكلمات الوجود على هيئة ما تحدّد ماهية المعنى بأنه صورة عن موجود خارجي ممتد في أعطافها . كما يمكن لهذه المعانى أن تحدث حدوثا في الفكر ولاتستند إلى حدوثها على أساس خارجى . بالصفات بيّن عن مختلف المعاني ما منها لِمَوْجُودٍ خارجَ الذّهن وما منها حادث في الذّهن لا وجود له خارجه .

وبالنّعوت أيضا حدّد المناطق التّى تدور فيها تلك المعانى فإذا هي قوى الإنسان الباطنية في الذهن كانت أو في النفس أو في الصدر ، فكلها مصدر خفي وكلها موجود ولكننا لانراه ، موجود ولا دليل على وجوده .

وهكذا مهّدت الصّفات بصفة طبيعية إلى الخبر الأوّل ، فالخبر إنطاق للنّعوت والقولُ صراحةً بما كانت توحى به إيحاء ، « مستورة خفية » وإذا بالأخبار مجتمعة تؤكد على بُعد هذا المعنى واحتجابه وصعوبة الوقوف عليه .

ولم يدّخر الجاحظ استعارة ليؤكد هذا المعنى ويلح عليه فاستعار من لغة الجواهر اختفاء الدّر المكنون الذى يقف دون الظفر به حجب الصدفة وحجب البحر واستعار من عالم الحيوان توحشه ورفضه للقيد والألفة ولابد ليسلس قيادة من سياسة ومهارة . فكل هذه الأخبار تتضافر لخلق بؤرة معنوية (isotopie) تصب في معنى واحد هو معنى الاختفاء

والاحتجاب والاضمار .

وتنتهي سلسلة الأخبار بخبر قفل تتركز في رحابه الحيرة المنهجية والتردد النظري الذى يتحرك عليهما النص : إن وجودا تلك صفته لاتُجَلّيه إلّا بتأكيد تستُّره ، ولا تُظْهِرُه إلّا بما يزيد في احتجابه ، إنما هو وجود كلا وجود ، وجود ساكن لاحياة فيه ولافعل ، متوحّش لا مُمَنْهَجٌ ولا متشَكِّل ، إنّه هو في منزلة بين منزلتين سمّاها ، ليَصِلَ القارىء بحيرته ، وجودًا ـ عَدَمًا .

تلك هي حيرة المؤلّف تستوي أمام ناظريه موجبات الإثْبات وموجبات النّفي ، فيُدرك أنّ « الإمكان » و« الوجود بالقوة » « بُنى عقلية » لا دليل عليها إلّا الحياة ، وأن المعنى ، وإن سلّمنا فرضا بوجوده على الهيئة التى بنتْها جملة التعريف في القسم الأول من النص ، في حاجة ليكون إلى كفالة اللغة ، وعلى هذا النحو سيخرج في النصّ الضدُّ من الضدّ : ينتهي القسم الأول بحديث الْعَدِم والمَوْتِ ويبتدىء القسم الثاني بفِعْلٍ أصْلُ مادّتِه اللّغوية الحياةُ .

وبين الضدّ وضدّه تقف الضّرورة . فالإنسان لايختار أن يكون لغويّا بل إنّه مضطر إلى ذلك ومحتاج لأنّه مفطورٌ على نقصٍ لايكتفي بذاته فلابد له من الأخ والمعاون والشريك والخليط ، وهي كلمات تؤكد التوجه الاجتماعي في اعتبار قضية اللغة وبمقتضاها تكون اللغة وسيلةً كشْفٍ عن الحاجات وأداةً للتواصل والتّوافد والإبانة عن المضمر .

فحياة الإنسان رهينة أن يبين ، فلا مناص من أن يكون لغويا بالضرورة إذ اللّغة وسيلة لاخراج المعانى من العدم إلى الحياة ، ولها قدرة فائقة على توليد التقابل لأنها فعل وحركة وحياة . ما إنْ تُحِط بالمعنى حتى تبعثَه من عَدَمِه حيّا .

على هذا النّحو ينتقل النصّ من فضاء أوّل إلى فضاء ثان مقابل له مقابلةً تامّة .

فماذا يطرأ عندما تتشكل المعاني وتنخرط بفضل اللّغة في التاريخ وتصبح مادة قابلة للتواصل والتبادل ؟

إنها تحْيَى أوّلا ، ودائرةُ الحياة تتسع وتنتشر من الذّكر إلى الاخبار إلى الاستعمال ، فالذكر حديث ، واحتفاظ ، ومحاربة للغفلة والنسيان ، والإخبار نقْل ومحمول على موضوع ومدّ للجسور بين الانا والغير ، هذا الغير المكمل للأنا المساعِدُ له ، الشريك والخليط كما رأينا . والاستعمال انتشار وتداول وجريان على الألسنة إذ ذاك تجري المقابلات في مستويات ، فالعدم يصبح حياة ، والإمكانية تعدو فعالية ، والبعيد الوحشي قريبا مألوفا .

وكما انبنت في القسم الأول بؤر تؤكد الاحتجاب والاختفاء انبنت في هذا القسم بُؤَرٌ تؤكّد الوضوحَ والبيانَ والجلاء .

الخفي ———— ظاهر

الغائب ———— شاهد

البعيد ———— قريب (...)

فاللغة منظومة تُمَنهج الفكر وتنظمه . إنّها شكل وقيد ونَسَق يُخرِج الموجودات من التّسيّب والانتشار والانطلاق والغفلة ليَصْنَع منها معرفة وعلما . فنرى الجاحظ يُنهى القسم الثانى من النص بزوج غاية في الأهمية يربط فيه « العلم بالوسم » فلا معرفةَ إلا بتوسط اللغة ولا سلطان للإنسان على الأشياء والكائنات إلّا سلطان اللّغة ، فبواسطتها يستطيع هذا الكائن المتميز أن يمدنفوذه على الوجود وأن يَحْتَوِيَه شيئا فشيئا . ويمتد سلطانه على قَدْر علمه ومعرفتِه ولايتّسع علمُه إلّا بقدر ما تتّسع لغتُه .

فالوجود الحقُّ ، كما يتبين في النص . وجودُ اللغة فكأنها تنشىء الأشياء إنشاء بما تنفخُ فيها من الحياة وبما تُكْسِبُها من قدرة على الفعل .

لقد أجمع العلماء على تقدم المعنى وعلى أساس من ذلك الاجماع بنوا جلّ تصوراتهم اللغوية والأدبية وفي طليعتها نظرية المواضعة والاصطلاح التى بها فسّروا نشأة اللّغة وميلاد الأسماء .

ففي أصل المواضعة لغةً ما يدل على الانفصال والسبق والاصطلاح . فوضع شيء لشيء أو بإزاء شيء يتضمن أن بينهما مسافةً وبَوْنا يغطيهما الفعل القائم على النّقل والحركة كما يتضمن سبق الموضوع لَهُ للموضوع باعتبار أن الثاني متعيّن للأوّل ، ولايتسنّى ذلك الّا بأن يسبق في الوجود شيء يستفيد من فعل التّعيين ، ولايكون التعيين ، في حالة

الانفصال وانعدام الروابط الذاتية ، إلا اتفاقا واصطلاحا .

والناظر في السجلات اللغوية الدائرة في كتب التراث على مسألة الوضع هذه يلاحظ أنها تجري كلها لتأكيد المعاني المتضمنة في الأصل اللغوي للكلمة . فالوقـوع والتعْيين والجَعْل والتّخْصيص والوضع والاطلاق ، تفيد كلّها مـا أشرنا إليه من أمر السبق والتقدم .

ومختلف التعريفات الموضوعة للوضع والمواضعة وما يتصل بهما في مجال نشأة اللغة تؤكد هذه المعانى تصريحا وتضمينا .

فـ « الوضْع في اللغـة جعل اللفظ بـإزاء المعنى وفي الاصطلاح تخصيص شيء بشيء متى أطلق أو أُحِسّ الشيء الأول فهم منه الشيء الثاني[٢٢] .

وهـو : « عبـارة عن تعيـين اللفظـة بـإزاء معنى بنفسها »[٢٣] .

فالوضع نسبة بين طرفـين وإضافـة على معنى « أن المخترع قال إذا أطلق هذا اللفظ فافهموا هذا المعنى »[٢٤] لذلك اقتضى فَهْمُ المعنى من اللّفظ العلمَ بالوَضْعِ .

ولقد حَرِص العلماء ، في تحديد هذه النسبة ، على حصْر الفائدة منهـا بضرورة تقدم العلم بـالمعنى لأنه لايصـح

---

(٢٢) الجرجاني ، ابو الحسن علي بن محمد ، التعريفات ، الدار التونسية للنشر ، ص ١٣٧

(٢٣) السكاكي ، مفتاح العلوم ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ١٦٩

(٢٤) التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، ص ٤٨٩ .

الاصطلاح على شيء إلّا لشيء فالمعلوم يجب أن يكون سابقا في الوجود المعلوم به فالاسم « لايصحّ استعماله على وجه يفيد إلّا بعدَ تقدم العلم بالمعنى أو الاعتقاد له »(٢٥) .

على هذا النّحو لايكون للاسم تأثير في المتعلّق به ، لأنّه عَنْهُ خَبَرٌ وعلَيْه دلالةٌ وبه عِلْمٌ وكلها محمول على موضوع لاينجر عنها تغيير في حال من أحواله . كذلك اللغة على هذا التصور لاتأثير لها في المعني لأنها موضوعة لمطابقته والاحاطة به والوقوع عليه لا موضوعه لتبدّل من ذاته . فالقانون المتحكم في العلاقة من هذا الوجه يعبر عنه أحسن تعبير قولهم :

« (...) اللُّغَةُ المبتدأة لم تكسب المعاني أحوالا لم تكن عليها »(٢٦) .

فكيف أثر هذا التصوّر في فهم العرب لمسألة المجازات ؟

لهذا التصور في النظرية الأدبية ، وفي غيرها ، أثر عميق يكتنف أصولها ويمتد إلى فروعها .

ولئن اقتصرنا هنا على مسألة الصورة فلأننا نقدر صعوبة الالمام بكل القضايا دفعة واحدة ونَعْرف ما يتطلّبه إعادة بناء النظرية ، من هذه الزاوية ، من جُهْدٍ ووَقْتٍ .

ولابدّ في مطلع هذا القسم من التأكيد على أن عملنا وصفي لايروم أكثر من ربط الظواهر الجارية في تعامل المدونة النقدية والبلاغية مع الأدب بأصولها النظرية أوما نعتقد أنه

---

(٢٥) القاضي عبدالجبار ، المغني ، ص ١٧٢ .
(٢٦) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

كذلك . فليس في الأمر حكم ولاتقييم ، بل إننا قد لاتراهن على وجود بديل عن تلك الطريقة في تصور علاقة الألفاظ بالمعانى أو اللغة بالفكر رغم أننا ندرك تمام الإدارك أن تجارب الشعر الكبرى فى عصرنا تَسْعَى جاهدةً لتقويض هذا الأساس وذلك بتحويل فضاء القصيدة من فضاء يؤدي معنى ويؤكده ويشهد بوجوده إلى فضاء يبني معنى لا وجودَ له خارجَه ويجرب بشيء من الشّبق متعة الإنشاءِ والخَلْقِ .

إن اعتبار اللّغة ، من منطلق الفصل بين الألفاظ والمعاني وتقدم هذه الأخيرة في الوجود ، أداةً لابراز المعاني والكشف عنها حتى يمكن تداولها وتصريفها طبق مقاصد المتكلمين وغايتهم ، ترتّب عنه دخولها في خدمة المعنى واتصالها به اتصال الجواهر بالأعراض . ومن ثم كانت قيمة البناء اللّغوى على قدر أدائه المعنى والإحاطة بجوانبه لا بما قد يولّد في متقبله من متعة شكلية ، وفي هذا منع للنص من أن يكون غاية في ذاته . فالنص موجود نَرَى من خلالِه ولا نراهُ ، يستمدّ أهميته من قدرته على وضع المتلقّى في حضرة المعنى المراد والغرض المقصود لامن وقع شكله وجمال بنائه .

فغاية النص التى ليس بعدها غاية إفادةُ المعنى وحصول النّفع حتّى لكأنّ الجميلَ النافعُ المُفيدُ .

عن هذا تصدّرت الإبانة والافهام سلّمَ الوظائف التى تؤدّيها اللّغة في مختلف المخاطبات والنّصوص لانستثني من ذلك النّصوص الأدبيّة لأنّ « الكلام إنما هو مبنيّ على الفائدة

في حقيقته ومجازه »[٢٧] . فكلّ ضروب الفنّ القولي ومختلف الأساليب المعدولة عن الطرق المألوفة في التعبير تلحق بالوسائل والأدوات والآلات الخادمة للمعنى التابعة له فيكون الابلاغ والافهام سعيَ مستويات اللّغة كلّها . وأمّا مختلف الوظائف الأخرى كالوظيفة الأدبية مثلا فوظائف مساعدة دورها تدعيم الوظيفة الرئيسيّة والاجتهاد لجعلها أكثر تمكُّنًا في الدّلالة على الغرض وأشد تأثيرا في المتلقّي . أدرك العلماء ذلك منذ وقت مبكّر وصاغوه صياغة لم يبدّل منها تبدّل الوقت شيئًا كثيرًا :

«فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها وحموا حواشيها وهذبوها وصقلوا غروبها وأرهفوها فلا ترينّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه بها وتشريف منها ، ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحسينه وتزكيته وتقديسه إنما المَبْغِيُّ بذلك منه الاحتياط للموعي عليه وجِوَاره ، بما يعطّر بشره ولايعرّ جوهره »[٢٨] .

وعن هذا التصور تولد الحرص عند النقّاد والبلاغيين على الإبانة ووضوح المعنى وأصبح البعد من التعقد والقرب من أفهام النّاس مقياسا من أهم مقاييس اختيار النصوص ونقدها . فالبلاغة « لاتعبأ بالغرابة ولاتعمل بها

---

(٢٧) الآمدي ، الموازنة ، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ، ط . ١ القاهرة ١٩٤٤/١٩٦٣ ، ص ١٧٨ .

(٢٨) الخصائص ، دار الهدى ، بيروت ، (د . ت) ١٠/ ٢١٥ .

شيئا »[٢٩] . وعلى هذا كانت وظيفة الأساليب والصور الإبانة عن المعنى وتقديمه إلى السامع في أحسن صورة من اللّفظ ، فلا يزيد التعبير المجازي على كونه إمكانيةً من جملة إمكانيات يمكن إخراج المعنى على مقتضاها وينحصر دورها في تجميله أو إضافة بعض الخصوصيات له كالتّأكيد والمبالغة وما إليهما بدون أن تؤثّر في جوهره وتغيّر من أحواله السّابقة . ولم يستطع رجل كالجرجاني ، على أهمية مساهمته في تطوير مباحث الصورة التخلص من سلطان هذا التصور بل نراه يؤكده بصفة نهائية بترويجه مقولة « الإثبات » « مُحدّدا لوظيفة الصورة . ومعناها عنده أن لا تأثير للصّورة في المعني وإنّما تأثيرها في كيفية إثباته . وقد عبّر في مواطن مختلفة من مؤلفاته عن ضيقه بالشعراء الذين يبالغون في تعهد النص وتزيينه بصنوف البديع ويسْهَوْن عن أنّ الإنسان « إنما يتكلّم ليفهم ويقول ليبين »[٣٠] .

وقد امتدّ سلطان البيان إلى المجازات والاستعارات وضروب الأساليب المعدول بها عن النهج العادي في تصريف الكلام فكان أن أجمعوا تقريبا على أن وظيفة الصورة هي التمثيل الحسيّ للمعنى و « قلب السّمع بصرا » [٣١] على حدّ

(٢٩) الخطابي ، بيان اعجاز القران ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ط . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٣٧ .
(٣٠) أسرار البلاغة ، ط . خفاجي ، ١٠/١٠ .
(٣١) العمدة ، ٢/٢٩٥ .

عبارة ابن رشيق . ورأوا أنّ المعاني التى يعدل من أجلها عن الحقيقة لاتعدو ثلاثة وهي الاتساع ، والتوكيد ، والتشبيه ، كما ربطوا نشأة المجازات بسَبْقِ الحقائق فالتعبير الحقيقي متقدّم في النّشأة على التعبير المجازيّ ومن ثمّ حملوا الحقيقة على أنّها الأصل واعتبروا المجاز فرعا عنها لذلك فهي أولى به في الاستعمال إن لم يتضمّن مالا تتضمنه من المعاني التى أشرنا إليها .

وقد برز الحرص على الإبانة أشد مابرز في تقديرهم لدور الاستعارة ، فمع اقرارهم بأهميتها في العمليّة الشعريّة وتقديمهم لها على أصناف البديع ، واعتبارهم الكلام الخالي منها « بعيدا عن الفصاحة بريًا من البلاغة »(٣٢) ، كان تقديرهم لدورها في النصّ يتحركُ في شروط فضل الإبانة ومنطِقِ الفصل بينها وبين المعنى الذى تصوره وتنحِتُ مَعالمَه ، فلقد ربطوا استعمالها بغرض « وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيدِهِ والمبالغة فيه »(٣٣) واستقروا في وظيفتها على أنها حيلة وزخرف وكسوة وأن الكلام الموشح بها إنما هو على مشهور تشبيههم « كالجارية ، الحسناء في المَعْرض الحسن » .

---

(٣٢) امالي المرتضي تحقيق محمد محمد ابو الفضل ابراهيم ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ١/ ٤ .

(٣٣) العسكري ، الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي وابو الفضل ابراهيم ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٧٤ .

وعلى كلّ فقد ضَبطوها بحدود وأحاطوهـا بنطاق إن تجاوزته فسدت وقبحت ، والنّاظـر سرعان مـايلاحظ أن دواعي التّسييج والمحاصرة لاتخرج عن التصوّر العـام المتحكم في نظرتهم إلى اللغة مهما كان وجه إجرائها .

ومن أبرز الحدود التى وضعُوها اشتراطهم أن يقوم بين المستعـار والمستعار منـه معنى مشترك تنبني بمـوجبه الاستعارة على أساس من التناسب العقلي بين الطرفين إذ « تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقارنة(٣٤) .

وفي ظل هذه النّظرة تتحدد صحة الاستعارة بوضوح العلاقة بين الأطراف وسهولة الاهتداء إلى المعنى لذلك تراهم إن أرادوا التعبير عن نهاية الحسن في الاستعارة شبّهوا دلالتها بدلالة الحقيقة . فابن رشيق شديد الاعجاب ببيت طُفيل الغنوي (كامل) :

فـوضـعت رحـلي فـوق نـاجيـه يقتـات شحم سنـامهـا الـرّحـل

لأن جعله شحم السنام قوتا للرحل «استعارة كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها(٣٥) وقرب هذه الاستعارة هو السبب عنده ، في تناقل أصحاب المختارات هذا البيت ومحاولة كثير من الشعراء النسج على منواله .

---

(٣٤) القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١ .
(٣٥) العمدة ، ١ / ٢٧٥ .

والحرص على المناسبة وقرب المأخذ كان بابا تفتح على كثير من المبالغة في التضييق من مجال الاستعارة ومركبا سهلا للتشدد على الشعراء وافتعال المقاييس التي إن أخذنا بها اطرحنا أغلب الشعر وصادرنا العملية الشعرية ذاتها لما تتضمنه تلك المقاييس من سوء فهم لطبيعة الكتابة الشعرية . فمن النقاد من كان يقسم الاستعارة إلى «قريب مختار» و«بعيد مطرح» والقريب ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح اما البعيد المطرح فهو ما باعد فيه الشاعر بين الطرفين إما بالبناء على معنى غير واضح في الأصل وإما لاقحامه بين المعنى الأصلي والمعنى الفرعي وسائط وهو ما سماه العلماء في وقت لاحق الاستعارة المرشحة .

إن التمسك بالابانة جعل مقاييسهم تضيق احيانا عن كل الصور والاستعارات التي يتطلب الوقوف على معناها «أن تخرق إليه سترا وتعمل تأملا وفكرا وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحذو الأول»[٣٦] .

●●●

---

(٣٦) اسرار البلاغة ، ١/ ١٤١ .

ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب

استرعت انتباهنا أثناء قراءتنا لبعض الآثار العربية القديمة المتنوعة مجموعة من النصوص النظرية المتعلقة بقضايا الشعر وقد كشف لنا النظر ان بعضها ـ مما يتصل بالبنية خاصة ـ لم يستغل ، ربما لما استقر في أذهان الدارسين من أن الشعر العربي شعر أغراض لا يعدو جانب البنية فيه موسيقى الوزن والقافية تنضاف الى النثر فتفرز شكلا ايقاعيا ، فليس هو اذن بنية لغوية متميزة ، أو لعدم الاهتداء الى مواطن هذه النصوص اذ جاء الكثير منها في مصادر غير أدبية قل أن تعتمد مع أن أهميتها في هذا المضمار لا تقل من بعض الوجوه عن المصادر الادبية نفسها .

وأن بعضها الآخر استغل بصفة جزئية وكثيرا ما أول انطلاقا من آراء مسبقة ومواقف موروثة مما جعل دورها

• مشاركة المؤلف في ندوة قضايا الأدب التي عقدت بتونس في فيفري ١٩٧٦ واشرف عليها مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية .

يقتصر على دور الشهادة لتلك الافكار أو عليها بدون أن تتبوأ المكانة اللائقة بها مصدرا للافكار ومولدا[١] .

ان قراءة هذه النصوص لا تنبهنا الى أهمية ما لم يستغل من تراثنا الادبى فقط بل تدفعنا الى الاحتراز من كثير من الافكار عن الشعر قبلناها اذعانا لقوة اجماع توهمناه فتقولنا على الادباء والنقاد كثيرا من الاشياء . وليس أدل على ذلك من حد الشعر نفسه . فقد فهمه الدارسـون من العرب وغيرهم أنه لا يعدو أن يكون « كلاما موزوناً مقفى » وبنوا على هذه الصياغة النظرية نظريات نتجاوز الشعر والادب الى الجمالية العربية القديمة[٢] .

بينما سنحاول أن نبين أنه وجدت الى جانب هذا التعريف تعريفات أخرى كان لأصحابها من عمق النظر وبعد الرؤية

---

(١) وقعنا ـ ونحن نعد هذا البحث ـ على كتاب يحاول مؤلفه في منهج دقيق تلافي هذا النقص في الدراسة الادبية العربية . ويبدو انه جزء اول من عمل جامعي أعد بفرنسا . لكن لاحظنا ـ على ما فيه من الملم واسع بالنظرية الادبية وتجديد في الرؤية ـ ان بعض النصوص الهامة لم تعتمد من ذلك مثلا مؤلفات الفلاسفة حول كتاب « فن الشعر » لارسطاطاليس نخص بالذكر منها نصا لم يلق الى اليوم المكانة اللائقة به هو نص « حازم القرطاجني » : « منهاج البلغاء وسراج الادباء » ، تحقيق . محمد الحبيب بلخوجة ، تونس ١٩٦٦ .

انظر :

Jamel Eddine Bencheick : Poétique arabe : essai sur Les voies d'une cration ed. Anthropos, Paris, 1975.

(٢) انظر مثلا : « غ.ف. غرنداوم » (G.U. Grunenbaum) : « دراسات في الادب العربي » ترجمة : مجموعة من الاساتذة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ٢١ وما بعدها .

ما هداهم الى خصائص في الشعر تتجاوز هذا المستوى الصوتي ـ وان كانت تبقى عليه عنصرا من العناصر المميزة ـ الى مستوى البنية ذاتها مستعينين بما وجدوه مشتتا في كتب اسلافهم من معطيات لعلها لم تبلغ من الوضوح والتبلور ما كان يسمح بصياغتها صياغة نظرية في تلك الكتب ، أوبما تأثروه من فكر أجنبي في الموضوع علمهم من شعرهم ما لم يعلموا .

هذه بعض الاسباب التي دفعتنا الى هذه المحاولة رغم كثرة ما ألف في الموضوع من مؤلفات كشف بعضها ـ احيانا ـ في منهج قويم وحس أدبي مرهف عن الكثير من خصائص الشعر الهامّة عند العرب .

كما أننا نؤمن أن استغلال نصوص النظرية الادبية لا يمكن أن يتوقف في يوم من الايام اما لاننا نتفطن الى أهمية بعض مصادر التراث أو لأن العلوم الانسانية تتطور اليوم بكيفية تجعلنا نكتشف لبعض النصوص المعروفة أبعادا أخرى تزيدها ثراء وبالتالي تنمي معلوماتنا عن الادب ومشاغله كمًّا وكيفاً .

ونود أن نضبط من الآن حدود عملنا فهو لا يعدو أن يكون مساهمة متواضعة غايتها لفت النظر الى بعض النصوص التي بدت لنا ذات بال في تعميق معرفتنا ببعض جوانب الشعر العربي ، كما تجدر الاشارة ايضا الى اننا اعتمدنا نصوصا نظرية بحتا ايمانا انها الخطوة الاولى الاساسية في

اعادة صياغة بعض جوانب النظرية الادبية وهي ـ رغم تأخرها عن الشعر والادب كممارسة وخلق ـ وذلك من مستلزمات التنظير ـ تكشف عن وعي حاد بالظاهرة الفنية وتتعالى عن الخلق في مستوى الفرد لترسم القوانين الجمالية والادبية العامة التي تستقطب ذلك الخلق وتتجاوز في نفس الوقت معمقة الصلة بين هذه القوانين وبين الروح العامة التي أفرزته .

بقيت في نهاية هذا التقديم ملاحظة تتعلق بمنهج هذا العمل . فرغم طول المدة الزمنية التي أخذت منها نصوصنا ـ من « قواعد الشعر » لثعلب ـ أواخر القرن الثالث ـ الى « مقدمة » ابن خلدون ـ القرن الثامن ـ لم نستطع احترام الوجهة التاريخية التطورية إذ لم نتمكن من مسح ما بين الطرفين الا بصفة جزئية مما جعلنا ننتقل من نص الى نص ومن رأي الى رأي معرضين عن البعد التاريخي .

لذلك نقر بأن مساهمتنا تقتصر على قراءة بعض النصوص قراءة قد يعدل البحث المتكامل بعضها ويدققه وقد يغلط البعض الآخر .

١ ـ الشعر واشكال التعبير الاخرى

تفطن القدماء الى خاصيّة أساسية في اللغة يمكن أن نسميها « الخاصية العلامية » معنى ذلك أنها في جوهرها

مجموعة من الرموز أو العلامات في حوزة المستعمل تمكنه بضرب من التأليف بينها من التعبير عن حاجاته المتنوعة التي تقتضيتها منزلته البشرية ، وترتبت عن هذه النظرة نتائج لا تخلو من الطرافة إذ نزلوا اللغة في جهاز علامي أوسع منها وان كانوا اعترفوا لها بمكانتها الممتازة داخل ذلك الجهاز[3] ، وقربوا بين أشكال التعبير التي تستعمل اللغة وبين أشكال أخرى تستعمل وسائل أخرى كاللون مثلا[4] .

ورغم ما لهذا الجانب الاخير من الاهمية فان حدود بحثنا تملي علينا ابقاء المقارنة في نطاق ما يستعمل نفس النوع من الرموز وسيلة للابلاغ . فينحصر الامر اذن في الشعر وما درجنا على تسميته نثرا .

وقد واجهتنا في هذا المضمار صعوبات كادت تثنينا عن عزمنا تمثلت في ان هذا المستوى الذي نجمعه تحت مصطلح واحد هو في الحقيقة مستويات .

فلئن كان شرعيا ان يعترض علينا في تسمية ما نستعمله نحن اليوم أو ما كان يستعمله العرب في حياتهم اليومية ـ

---

(٣) « الجاحظ » . « الحيوان » . تحقيق : م.ع هارون ط ٣ ، ١٩٦٩ ، ١/٣٣ .

(٤) يقول « الجاحظ » : « انما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير » الحيوان ، ١٣٢/٣ .

وقد عبر « ابن رشيق » عن معنى شبيه بهذا في « العمدة » تحقيق · محمد محيي الدين عبدالحميد ط ٥ ، ١٩٧٢ ، ١٢٨/١ : « الالفاظ في الاسماع كالصور في الابصار » .

ومعلوماتنا عن ذلك ضئيلة ـ نثرا اعتبارا للنوعية الادبية التي التصقت بالمصطلح ، فانه لا سبيل الى رفع هذه الصفة عن آثار « الطبري » و « المسعودي » و « ابن الهيثم » وغيرهم . وان كان ذلك فهل خصائص النثر عندهم هي خصائصه في « الامتاع والمؤانسة » و « المقامات » و « صبح الاعشى » ؟ لا نظن . نعم انهم يتحدثون عن « نثر الكتاب » و « نثر العلماء » و « نثر الفلاسفة والمؤرخين » الا أن الخصائص المميزة لكل نوع منها تبقى باهتة لا تعدو مجموعة من المقاييس مستمدة من الاختصاص نفسه لا من خصائص النثر فيه . فأي مستوى نقيم عليه المقارنة بين الشعر والنثر ؟ مهما كان الجواب يبقى المشكل قائما : ان الدراسة الاسلوبية عندنا في بداية الطريق .

وما شجعنا على المضي قدما الا ما لمسناه في بعض النصوص من تجاوز للمشكل قد يكون مبعثه اعتبار أصحابها ـ عن وعي أو غير وعي ـ من اللغة مستوى تتعرى فيه من كل غاية فنية ويقتصر دورها فيه على تحقيق التواصل بين المجموعة . وقد عبروا عن ذلك بمصطلحات مختلفة كما سنرى . وهذا الموقف وان لم يحل المشكل القائم جذريا فانه يساعد على التقدم بهذه المقارنة تقدما كبيرا .

(١) الاقرار بأن الشعر قول مخرج غير مخرج العادة[٥]

أ ـ المصطلحات

لاحظنا ـ رغم انعدام دراسة احصائية تتعقب أصول الادب العربي في مستوى المصطلحات ـ ان زوج الشعر والنثر قد عبر عنه ـ الى جانب ذلك ـ بأشكال أخرى وقع لنا منها في نصوصنا أربعة ـ بدون اعتبار تغير البنية الصرفية كالانتقال من المصدر الى اسم الفاعل (شعر ـ كـلام ، شاعر ـ متكلم ...) وقد ترتبت على النحو التالي :

- الشعر ـــــ الكلام[٦] .
- القول الشعري ـــــ القول الحقيقي[٧] .
- القول الشعري ـــــ القول العادي .

والشكل الرابع يعبر عن هذا الزوج بضرب من المطابقة المعتمدة على النفي .

---

(٥) أخذنا هذه العبارة عن « ابن رشد » - « تلخيص كتاب ارسطاطاليس في الشعر » وقد ورد ضمن « فن الشعر » لارسطاطاليس ، ترجمة : عبدالرحمن بدوي ط ـ ٢ ، نشر دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٢٤٣ ... وسنحيل دائما على هذه الطبعة وذلك بالنسبة إلى الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد

(٦) انظر مثلا « سيبويه » ، « الكتاب » ، تحقيق : م . ع . مارون ، القاهرة ١٩٦٦ ، ٢٦/١ « المبرد » ، « الكامـل » ، نشر مكتبة المعـارف ، بيروت د . ت ١٨٨/١ ، « الفراء » ، « معاني القرآن » ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٢٠٠ ، و « ابن سلام الجمحي » : « طبقات فحول الشعراء » ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ٤٦ .

(٧) « ابن رشد » ، الكتاب المذكور ص ٢٤٢ .

ـ الشعر ـ غير الشعراء [٨]

ان أهم ما تدل عليه هذه المصطلحات عدم اعتماد المقارنة بين الشعر والنثر مستوى من النثر ضبطت خصائصه الفنية الى حد يسمح بضبط هذا الفرق كمًّا وكيفًا . بل لعلنا لا نخطىء اذ نقول ان المصادر العربية القديمة كانت تشير الى الكلام مطلقا بقطع النظر عن القصد الى الفن فيه .

أما المصطلحات التي استعملت لضبط خصائص الشعر في نطاق هذه الثنائية فيمكن تقسيمها بحسب تمكنها في التعبير عن مفهوم الخروج الى قسمين :

ـ قسم أول دلالته على ذلك مجملة لا تتجـاوز الحس بالظاهرة فاقرارها والتعبير ـ أحيانا ـ عن موقف ضمني اكـده في المصطلح استعمـاله في علـوم اخرى كـالعلوم الشرعية . نذكر من النوع الاول مصطلح « الاحتمال » ومن الثاني « الجواز » و « الضرورة » و « الرخصة » وهـذه الاخيرة كثيرا ما تستعمل مترادفة [٩] .

ويبدو أن هذين النوعين من المصطلحات لم يكونا يعنيان نفس الشيء أو على الاقل كان بعض النقاد حريصا على التمييز بينهما ونص « المرزباني » الموجود في بداية كتابه المرسوم بـ « الموشح » دليل على ذلك : « وعلى أن كثيرا

---

(٨) « الجاحظ » ، الحيوان ١ /١٩٩ .

(٩) « ابن رشيق » ، « العمدة » ٢ /٢٦٩ ـ ٢٨٠ .

مما أنكر في الاشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب وأ وجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه وردوا قول عائبه والطاعن عليه وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ونسبه بعضهم الى ما يحتمله الشعر أو يضطر اليه الشاعر »(١٠) .

فهل تعني الجملة الاخيرة من النص أن « الاحتمال » خاصية ذاتية في الشعر مشتركة بين جميع الشعراء و « الضرورة » ممارسة فردية تتركب على تلك الخاصية الاولى ؟ قد يكون ذلك الا أن جملة واحدة لا تكفي لنبني عليها استنتاجات من هذا القبيل ما لم يعززها البحث بسياقات أخرى تنحو هذا المنحى أو بالتعمق في دراسة خصائص الشعر .

ولكن مهما كان الامر فهذه المصطلحات تشترك في خاصية أساسية انها لا تشير الى الكيفية التي تحقق في الشعر ما يميزه عن غيره . فكل الكلمات المستعملة ـ ماعدا « الجواز » الذي يمكن تقريبه من بعض معاني « المجاز » ـ لا تدل على الحركة لذلك فهي لئن اقرت التغاير بين الشعر والانماط اللغوية الاخرى ليس في طاقتها ما به ترسم ـ في حدود امكانيات المصطلح ـ مسافة هذا التغاير أو تشير اليه على الاقل .

---

(١٠) « المرزباني » ... الموشح ، تحقيق : محمد علي البجاوي ، القاهرة ١٩٦٥ ص ٢ .

وهذا أمر توفر بعضه في المجموعة الثانية التي عثرنا عليها فيما كتب بعض الفلاسفة المسلمين حول « فن الشعر » لارسطاطاليس ، فقد وصفوا الشعر بأنه :

- قول مخرج غير مخرج العادة .

- كلام مغير عن القول الحقيقى[١١] .

- (كلام) عن حيلة [١٢] .

ان هـذه العبـارات رغم عـدم تمكنهـا دائمـا في « الاصطلاحية » تمكن القسم السابق أوضح في الدلالة على اختـلاف الشعر عن الكـلام وأدخل من حيث الـوصف والايحاء بالكيف ، لكنها تبقى - بصفتها مصطلحا - في حاجة الى التحليل والتفصيل وقد يتبلور ذلك بدراسة مظاهر الخروج دراسة تستعين بنواح أخرى من نظرية الشعر عندهم .

ب - مظاهر الخروج :

لعل أهم ناحية توضح هذا الامر تعريفهم للشعـر . وسنقتصر في هذا البحث على ما يحقق القواعد المنطقية للحد - في مستوى الصياغة والمحتوى - بقطع النظر عما

---

(١١) ، ابن رشد ، الكتاب المذكور ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

(١٢) ، ابن سينا ، نفس المصدر ص ١٦٣ .

نصادف بعد ذلك من آراء قد تتجاوز التعريف ـ ذلك ان الحد ـ في نظرنا ـ هو صيغة مثلى تكشف لنا عن مستوى التجريد الذي بلغته أمة من الامم في التعبير عن مستوى ممارستها لعلم من العلوم .

(١) المستوى الصوتي

ان تعريفات من نوع « الشعر كلام منظوم »(١٣) أو « الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى »(١٤) أو « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر »(١٥) متى خلصناها مما علق بها مما لا صلة له بجوهر الشعر كالخلفية الدينية الواضحة في التعريف الثالث نجدها تلح على الخاصية الصوتية أو بعبارة أدق على المستوى الموسيقى مميزا للشعر عن غيره بل يتجاوز ذلك لتجعل منه المميز النوعي الوحيد اذ لو أجرينا عملية حسابية بسيطة على التعريفين الثاني والثالث ـ وهما أكثر تفصيلا من الاول ـ لوجدنا الطرف الاول والرابع في الثاني والطرف الاول والثالث في الثالث ، لا تعبر عن خاصيات نوعية ينفرد بها الشعر لأنها خصائص لغوية مشتركة بين أنماط التعبير باللغة . فعلاقة اللفظ بالمعنى

---

(١٣) ، ابن طباطبا ، ، ، عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ص ٣ .
(١٤) ، قدامة بن جعفر ، ، ، نقد الشعر ، ، ط ، ليدن ١٩٥٦ ص ٢ .
(١٥) ، ابن رشيق ، ، ، العمدة ، ١/١١٩ .

لا تنكرها أية نظرية لغوية بالاضافة الى ان النظرية اللغوية القديمة تجعل ارتباط اللفظ بالمعنى صورة لارتباط الفكر بالطبيعة ، فهي إذن خاصية ذاتية لا جمالية .

لم يبق اذن الا الوزن والقافية فتصبح معادلة الشعر كما يلي :

الشعر = { لغة / كلام / نثر } + موسيقى

ولذلك نجدهم اعتنوا ـ في كتبهم ـ عناية خاصة بعنصري الوزن والقافية واختص بعضهم بدراستها فأصبح يعرف بـ « عالم العروض والقوافي » .

أ ـ الوزن

نصادف لدى النقاد اجماعا على ان يتبوأ هذا الجانب مكانة مرموقة ، فقد اعتبروه أساسا بدونه لا يستقيم شعر وقد عبروا عن ذلك بطرق شتى في الفاظ لا يخلو بعضها من نزعة عقلية فلسفية فقالوا : « الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية »(١٦) . وقالوا أيضا : « ان الاوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره »(١٧) .

---

(١٦) « ابن رشيق » ، « العمدة » ، ١٣٤/١ .

(١٧) « حازم القرطاجني » ، « منهاج ... » ص ٢٦٣ .

ولم يقتصروا في ابراز قيمة الوزن على أحكام تقريرية من هذا القبيل ـ وهي كثيرة في كتب الأدب ـ بل ذهبوا الى اقرار خصائص للشعر اعتقدوا اعتقادا راسخا ان الوزن سببها . وأهم تلك الخصائص اثنتان تتفرع ثانيتهما فرعين :

تتعلق الاولى بوظيفة من وظائف الشعر الرئيسية هي « الطرب وتحريك النفوس »[١٨] فذهبوا الى القول ان هذه الغاية تتحقق أساسا بما يتوفر في الشعر من ايقاع يسببه الوزن يشد المنصت الى المنشد[١٩] . ويمثل ربطهم الشعر بالموسيقى قمة هذا الاتجاه .

أما الخاصية الثانية فيمكن أن نسميها خاصية « ايقاعية ـ تركيبية » انطلقوا فيها انطلاقا مزدوجا يعتمد قوانين العروض من ناحية وقوانين اللغة من ناحية أخرى ، فحيث ان الوزن يعتمد نسقا مضبوطا في توزيع أعاريضه وحركاته وسكناته في كمٍّ ايقاعي محدد فلابد من أن يؤثر في « صورة الكلام » ويجعل اللغة تنتظم انتظاما يختلف عن الصور العادية للكلام مما يجعل الشعر سياقا متميزا يتعامل فيه الشاعر مع اللغة في مستوى بنية الكلمة والتركيب تعاملا من نوع خاص[٢٠] .

---

(١٨) ، ابن رشيق ، ، ، العمدة ، ١/١٢٨ .
(١٩) ، ابن طباطبا ، ، ، عيار الشعر ، ص ١٥ .
(٢٠) ، حازم القرطاجني ، ، ، منهاج ... ، ص ٢٠٤ .

وقد نتجت عن هذا قضية جوهرية لاتزال الى اليوم محورا من محاور البحث الهامة في دراسة الشعر هي قضية ترجمته من لغة الى لغة أو من مستوى الى مستوى آخر من نفس اللغة . فما الذى يجعل الشعـر يفقد بعض خصـائصه الشعرية عندما يحول ؟

يبدو ان السبب واضح ـ في نظر بعض القدماء ـ لا يعدو ميزة الوزن التي لم يتمالك بعضهم ـ وهم ما هم دقة تحليل وعمق تفكير ـ من نعتها بالمعجزة(٢١) .

فالوزن من الزاوية التي نظر منها اليه عنصر أيقاعي موحد لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة تتمثل في ارضاخ اللغة كلمات وتراكيب الى توزيع كمي معين يفرز ايقاعا يحقق للشعر بعض غاياته ويذلل الفارق بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية(٢٢) .

---

(٢١) ، الجاحظ ، ، ، الحيوان ، ١ / ٧٤ ، ـ ٧٥ . سنلاحظ في قسم أخر من عملنا ان من القدماء من تفطن بدون ان يشير الى ذلك مباشرة الى وجهة اخرى في التفسير ترتبط ببنية الشعر لا بالوزن .

(٢٢) لم يحظ الوزن بدراسة جدية تستغل مكتسبات علم الاصوات التطبيقي فدراسة العروض بقيت ـ رغم مجهودات قليلة متقطعة في لغات اجنبية احيانا ـ متاصلة في الماضي فقيرة الى حد كبير . لذلك نجد الاقسام المخصصة للاوزان حتى في الدراسات الجامعية ضعيفا وكثيرا ما يعوض الباحثون ذلك النقص باحصائيات عن نسب استعمال تلك البحور بدون ان يبينوا ترابط تلك البحور بالاغراض بصفة مقنعة ولا تتجاوز ايضا الى دراسة ايقاع الشعر العربي . والعذر عن ذلك واضح .

ب ـ القافية

ان تجاوزنا اختلاف العرب في تحديد القافية وهو تحديد ينطلق من الحرف ليشمل القصيدة بأكملها[٢٣] لاحظنا أنهم متفقون على مجموعة من الخصائص تتضح ازاءها وظيفتها في المعمار الشعري . فانطلاقا من كونها « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر » توفر كتب النقد القديمة مجموعة من النصوص تكشف عن تلك الخصائص بطريقة معيارية ذات اتجاهين : اتجاه يمكن أن نقول انه ايجابي محوره باب سموه « نعت القوافي » واتجاه سلبي أساسه ما سموه « عيوب القوافي » وهي قسم هام من عيوب الشعر بصفة عامة .

أولى تلك الخصائص وأهمها أنها مولد صوتي ـ معنوي[٢٤] يقوم على مجموعة من القيود :

(١) **قيد معجمي** : يتمثل في أن الكلمات ـ القوافي يجب أن تكون موحدة الرويّ على الاقل أي ان تنتهي بنفس الصوت مما يجعل مجال اختيار الشاعر منحسرا محدودًا تماشيا مع قانون ألسني بسيط مفاده أن « الرصيد يتناسب عكسا والاختيار » والاختيار مقيد هنا الى جانب مقتضيات المعنى بمقتضيات صوتية تجعل مجال الاختيار يزداد ضيقا .

---

(٢٣) « ابن رشيق » .. العمدة ، ١٥٢/١ ـ ١٥٤ .

(٢٤) نترجم به المقابل الفرنسي Phono Aemantique

ولا يقف الامر عند هذا الحد لأن الالفاظ القوافي تخضع أيضا الى القوانين اللغوية العامة التي تجري على اللفظ مهما كان شكل التعبير الذي يدخل فيه . وقد ضبطوا ذلك في أبواب تعنون عادة بـ « صفات الالفاظ » وقد لخص ابن رشيق قانون ذلك تلخيصا عجيبا بقوله « الابتعاد عن السوقى القريب والحوشى الغريب »[٢٥] فعلى الشاعر أن يبحث فيما يتوفر لديه من الكلمات الموحدة الرويّ عن هذه المنزلة الوسطى . زد على ذلك أنهم اشترطوا أن يتجنب الشاعر ـ أو يقع في « الايطاء » اعادة قافية بيت بنفس المعنى في بيت آخر .

فيصبح القيد المعجمى مثلث التفريغ :

- قيد معجمى	وحدة الروى
	تجنب الايطاء
	تجنب الايطاء

(٢) **قيد نحوى** : بالمعنى العام للكلمة ينجر عن عدم احترامه عيبان أساسيان :

أ ـ « الاقواء » ويقصدون به اختلاف حركة الروى الاعرابية اى أن الشاعر مضطر بالاضافة الى القيد المعجمى السابق الى أن يصب التنظيم الافقى للكلام فى كل بيت من

---

(٢٥) « ابن رشيق » . . « العمدة » ١ / ١٩٩

القصيدة في وحدة حركية وظائفية تجعل الكلمات الاخيرة منحصرة في عدد محدود من الوظائف هى وظائف الحركة التى اختارها .

ب ـ « السناد » وهو اختلاف يتعلق بالتصريف أو كما عبر عن ذلك ابن منظور « (الاختلاف) بين الحركات التى تلى الارداف فى الروى »[٢٦]

نلمس هنا أيضا الحرص على التماثل المقطعى الذى يوفره توزيع متناسق للحركات والسكنات سواء كان ذلك في مستوى الروى أو ما قبله لنضمن كلمية من الكلام وحدة صوتية ايقاعية .

من كل ما سبق نستنتج أن القافية عنصر صوتي موحد ينسحب عموديا على كل القصيدة[٢٧] متأسسا على أحادية تشمل الرويّ وحركته الاعرابية ووحدة الحركة التي تلي

---

(٢٦) جاء في « اللسان » : « سائد شعره سنادا وساند فيه كلاهما : خالف بين الحركات التي تلي الارداف في الروى كقوله :

شربنا من دماء بني تميم
بأطراف القنا حتى روينا

وقوله فيها :

الم تر ان تغلب بيت عز
جبال معاقل مايرتقينا ؟

فكسر ما قبل الياء في « روينا » وفتح ما قبلها في « يرتقينا » فصارت « قينا » و « ينا » وهو عيب » « اللسان » ط ـ ج . ٢ / ٢١٦

(٢٧) اعتبرنا ذلك درجة ثانية لان السناد لم يكن ـ فيما يبدو ـ عيبا في درجة الاقواء مثلا .

انظر : ما يورده اللسان في نفس الصفحة عن « ابن جني » من القوانين الصوتية التي « استهوت في استجازتهم اياه » .

الردف من الرويّ بالدرجة الثانية[٢٨] بشرط ألا تؤدي هذه الاحادية الى تطابق دلالي . فلم هذا الشرط ؟

يرجع السبب ـ في نظرنا ـ الى تفطن النقاد القدماء الى صبغة القافية المزدوجة الصوتية المعنوية ، وقد لعب « قدامة بن جعفر »[٢٩] دورا هاما في بلورة هذا الجانب وارسائه نظريا بناء على مفهوم رئيسي في كتابه « نقد الشعر » هو مفهوم « الائتلاف »[٣٠] .

---

(٢٨) لعل هذا ما دفع ببعضهم الى ملاحظة « ان القافية ادل على وحدة القطعة الشعرية من المعاني الواردة فيها » . انظر : غ.ف. غرنيلوم المصدر المذكور . ص ١٣٤ .

(٢٩) قدامة بن جعفر (٢٦٠/٨٧٤ ـ ٣٣٧/٩٤٨)

(٣٠) حلل « جمال الدين بن الشيخ » في كتابه الذي ذكرناه . الباب الثامن . ص ٧٦ نظرية « قدامة » وقارنها في رصانة وحذر بما آلت اليه بعض الابحاث الاجنبية في الموضوع وانتهى الى ان « قدامة » يعتبر القافية ـ نظرا لعدم تآلفها مع عناصر التأليف ـ صوتما كغيره من صوائتم البيت (ص١٧٧) . ويرد عليه مقرا الطبيعة الثنائية للقافية مقربا بين مفهومها ـ كما يبدو من كتب النقد عند العرب ـ وبين ما انتهى اليه «Zumthor» في دراسته للغات الرومانية في القرن الثالث عشر . ونحن وان كنا نتبنى الكثير من نتائجه نرى ان الطبيعة الثنائية للقافية طبيعة « سياقية » ان صح التعبير معنى ذلك ان الكلمات ذات الروي الموحد لا تكتسب خاصية القافية الا داخل القصيدة ابان عملية الخلق الشعري نفسه . فالكلمات التي تنتهي بروي اللام (معلقة امرىء القيس مثلا) ليست لها هذه الخاصية في ذاتها (خاصية القافية) وانما لان الشاعر اختار ذلك الرويّ . ولعل اكبر حجة لذلك ان حروف المعجم كلها متاهلة ـ نظريا على الاقل ـ لتكون رويا . هكذا نفهم موقف « قدامة » من عدم ائتلاف القافية مع الابواب الاخرى (« نقد ... » ٧ ـ ٨) وان كان النص غامضا في حد ذاته . لذلك لم يتولد عن التعريف الرباعي البسيط : لفظ ، معنى ، وزن ، قافية الا ثلاثة تآليف .

لفظ	معنى
لفظ	وزن
معنى	وزن

باعتبارا ان القافية ليست بحكم وجودها في آخر البيت ذاتا منفصلة عن المعنى . لكنه مع ذلك لم يهمل قيمتها الصوتية في القصيدة ولا في عملية الخلق الفني .

ومفهوم الائتلاف هذا ـ بقطع النظر عن موقفنا من تأثيره في النقد عند العرب ـ لم يأت به « قدامة » في رأينا تشبها بالمناطقة واعجابا بهم ـ وان كان لا يخلو من نزعة عقلية واضحة ـ بل كان عن شعور بأن الشكل البسيط في تعريفهم الشعر لا يكفي لابراز المقاييس التي تنبني عليها جودة الشعر من حيث هو بنية . ومهما كانت « جناية » هذا المنحى في التفسير على النقد فان له فضل التقدم ـ على المستوى النظري البحت إن لم يكن النقدي ـ بدراسة الشعر خطوة كبيرة نبهت الى انه ظاهرة أكثر تعقدا مما كان يظن .

وقد أثر هذا المنهج في دراسة القافية تأثيرا كبيرا ونتجت عنه نتائج سيتبناها النقاد بعده وان لم يتبنوا بصورة صريحة منطلقاته النظرية وأهم تلك النتائج أن القافية متعلقة بمعنى ما سبق في البيت متآلفة معه بحيث تكون نهاية معنوية طبيعية نشعر بها ولما نصل اليها أحيانا وقد سموا ذلك « التوشيح » وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته »[31] واذا لم تتفق لها هذه الدلالة المعجمية فيجب أن نستعيض عنها بدلالة بلاغية كتأكيد المعنى وما الى ذلك

---

(٣١) انظر : « قدامة » « نقد ... » ص ٩٦ . وقد سمى (الفارابي) هذا الامر (الاخطار بالبال) يقول : « وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من انهم اذا ارادوا ان يصبغوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها او وصفا من اوصافها في اول البيت فيكون لذلك رونق عجيب » .
انظر : « فن الشعر » ص ١٥٧ .

مما يدخل في باب « الايغال »[٣٢] .

لهذا السبب اعتبر النقاد الجري وراء القافية الى درجة أن « يشتغل سائر البيت بها » عيبا كذلك ألا تؤدي معنى .

على هذا النحو تصبح القافية قيدا مزدوجا يجب أن يتوفر فيها الى جانب الشروط الصوتية التي رأيناها شروط معنوية تركيبية . وقد عبر « ابن سلام الجمحي » عن نتيجة كل ذلك بوضوح كبير ينضح ببعض مشاغل الدراسة الشعرية اليوم . يقول : « والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشاعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام »[٣٣] .

فلا غرو اذن أن يولي العرب الشعر المكانة التي نعرف وان يفتخروا به ويقدروه حق قدره ويتهيبوه . ألم يقولوا : « ان الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم »[٣٤] وان يردوا على المتعقبين عليهم من اللغويين والنقاد بعنف مشوب بالاحتقار . ولنا عن هذا في كتب الادب أمثلة ونوادر لعل أدقها تعبيرا عن ذلك قول « البحتري » لما اعترض عليه ـ في حكمه لأبي نواس على مسلم ـ برأي ثعلب قال : « وليس هذا من علم ثعلب واضرابه ممن يحفظ الشعر

---

(٣٢) يورد « قدامة » ، « نقد ... » ص ٩٦ جواب (الاصمعي) عن أشعر الناس فقال : « من يأتي الى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا والى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا او ينقضي كلامه قبل القافية فاذا احتاج اليها افاد بها معنى » .

(٣٣) « الجمحي » ، « طبقات ... » ص ٤٦ .

(٣٤) « ابن رشيق » ، « العمدة » ١/١١٧ .

ولا يقوله فإنما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه »[٣٥] .

ونجد في كتب الادب نصوصا غاية في الاهمية تكشف عن المعاناة التي يعيشها الشاعر في خلقه الفني وهو يعمل مكبلا بهذه القيود منذ البدء . ومما يزيد في أهمية هذه النصوص أن أصحابها جمعوا أحيانا الى صفة النقد صفة الشعر فحاولوا بضرب من الاستبطان تخطي الفن كظاهرة الى ادراكه كنها يعتمل في نفس خالقه يتهدى اليه شيئا فشيئا ، محاولين ضبط المسار الذي يقطعه من كونه فكرة ضبابية تبدأ في التشكل والانتظام حتى يستقيم بناء متكاملا ليست عملية افرازه الا تجاوزا به من قيامه « الوهمي المتخيل »[٣٦] الى بعد ظواهري[٣٧] يربط التصور بالرمز والذات بالحضارة والتاريخ .

وفي حديثهم عن هذه العملية المعقدة أشاروا جميعا الى الدور الرئيسي الذي تلعبه القافية[٣٨] في تأسيس هذه العملية والتحكم فيها فتصبح العمود الفقري للشعر ، فهي

---

(٣٥) « ابن رشيق » نفس المصدر ٢ / ١٠٤ .

(٣٦) أخذنا المصطلحين عن « حازم القرطاجني » ، « منهاج .... » ص ٢٠٥ .

(٣٧) نترجم بها المصطلح الفلسفي Phenomenologique .

(٣٨) يقول « ابن طباطبا » ، « عيار .... » ص ٤ ـ ٥ . « تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقا اليها ولا تكون مسوقة اليه » انظر في نفس السياق « ابن رشيق » العمدة ١ / ٢٠٤ ـ ٢١٥ وخاصة ١ / ٢١٠ حيث يتحدث عن تجربته الشخصية . كذلك « حازم القرطاجني » ، « منهاج » ص ٢٠٣ وما بعدها . و « ابن خلدون » ، « المقدمة » ، ط . دار الكتاب اللبناني ١٩٦٧ ، ص ١١٠٦ .

بصبغتها المزدوجة التي بيناها لا توفر تنغيما عموديا ينتشر فيصبح أفقيا متمثلا في « التصريع » و « الترصيع » وتلاحما معنويا بينها وبين بقية أجزاء البيت ، فحسب ، بل تتعدى ذلك لتصبح خيطا يقود خطى الشاعر في عملية الخلق الوعرة .

ولم يقرروا هذا عن انطباع وتجربة بل حاولوا تعليله اعتمادا على قوانين تنظم علاقة الانسان باللغة من ذلك مثلا : « اعتبار الانطلاق من المقيد الى المطلق أسهل (من العكس) »(٣٩) .

عن هذا نشأ في رأينا انشغال العرب بوحدة البيت وموقفهم من « التضمين » لانه لا يحترم التوازي الصوتي المعنوي . فتأكيدهم على وحدة البيت واستقلاله يعكس حرصهم على التوافق بين المعنى والوقف أو بين المعنى والقافية لذلك قبلوا منه ما ابتعد عن القافية بحيث لا يكسر بصفة واضحة ذلك التوازي . مع الملاحظة أن الامر لم يكن خاصا بالعرب فنقاد فرنسا الكلاسيكيون أكدوا هم أيضا على وحدة البيت واستقبحوا التضمين(٤٠) .

وعن هذا ايضا نشأ نوع من النقد عندهم يقوم على أشعر بيت وأشعر شاعر وان عبروا منذ القديم في هذا الشأن عن

---

(٣٩) « حازم القرطاجني » ، « منهاج ... » ص ٢٧٨ ، (ابن خلدون) (المقدمة) ص ٦ .

(٤٠) انظر Marcel Cohen : Structure du Langage poétique, Parts, 1966, P. 64 .

احترازات كبيرة[٤١] . وهذا الاهتمام بالبيت لا يعني أنهم أهملوا وحدة القصيدة والتأكيد على تلاحمها ـ كما قد يظن ـ فقد أورد « ابن رشيق » عن « الجاحظ » ما يمكن أن نعتبره موقف جميع النقاد العرب « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان »[٤٢] .

فوحدة البيت واستقلاله لا تعني تشتت القصيدة وتفككها ، والتضمين رفض على أساس انه تلازم بنيوي لا على أساس انه انتظام للمعاني وتولد بعضها عن بعض[٤٣] . فهذا أمر ضروري لكن على الشاعر أن يقيمه في ذهنه وقت تهديه لقصيدته وأن يحاول جهده الا يترك ما يدل في التركيب على ذلك بحيث يكون للبيت استقلال داخل هذه الوحدة مع الملاحظة هنا أن الشعر كممارسة لم يأخذ دائما بعين الاعتبار هذا الخطر الذي ضربه المنظرون .

على هذا النحو نفهم تأكيد « ابن رشيق » ـ وهو يستعرض مختلف المواقف من وحدة القصيدة ـ على ضرورة

---

(٤١) يورد « الجمحي » طبقات ... » ص ٥٤ ما يلي : « ما ينتهي هذا الى واحد يجتمع عليه . » وهذا الاحتراز وان لم يكن مبدئيا يكشف عن ذاتية الاحكام في الشعر ولنا نصوص اخرى كثيرة تؤكد هذا الراي .

(٤٢) « ابن رشيق » « العمدة » ١/٢٥٧ .

(٤٣) « ابن رشيق » « العمدة » ١/٢٦١ ـ ٢٦٢ .

قيام البيت بنفسه يقول : « ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير الا في مواضع معروفة مثل الحكايات ... »(٤٤) .

والا فكيف نوفّق بين هذا وبين قوله : « فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه »(٤٥) .

نعم قد يعترض علينا بأن كلام « ابن رشيق » هذا علينا لا لنا اذ اتصال اعضاء الجسم ليس جوهرا عليه تقوم حياة الانسان بحيث تقف متى انفصل احدها ولعله لهذا السبب يتحدث عن « الزينة » . ان هذا الاعتراض على ما يبدو عليه من وجاهة الفلسفة لا يستقيم في ميدان الادب لعدة أسباب منها أن « وحدة القصيدة » مهما كان مصدرها لا تعني أن تكون القصيدة من أول حرف الى آخره متراكبة متراصة بحيث يستحيل تبديل كلمة أو الاستغناء عن بيت لفهم المعنى الكلي . وحتى ان قبلنا أنها كذلك فهل من الموضوعية في البحث أن نستعمل مفاهيم بدت فعالة في وصف ممارسة فنية

(٤٤) « ابن رشيق » نفس المصدر ، نفس الصفحة .
(٤٥) « ابن رشيق » نفس المصدر ٢/ ٢١٧ .

عند شعب من الشعوب أو مدرسة من المدارس ونجعلها مقياسا على أساسه نقيم ممارسات تنتمي الى ثقافة مختلفة وبالتالي يختلف جهازها « المفهومي » يبدو لنا أن الاسلم أن نتحسس ذلك المفهوم في نفس الممارسة بحيث تخلق هذه مفاهيمها . ولبيان هذا نسمح لأنفسنا أن نعود الى مفهوم « وحدة القصيدة » كما طرحه نص من نصوصنا القديمة كنا قلنا في البداية انه غبن حقه ، ورد هذا النص عند « حازم القرطاجني » في كتابه « منهاج البلغاء .... » صفحة ٢١٦ ، يقول : « وجهات الاقاويل الشعرية هي ما يكون الكلام منوطا به من الاشياء وصفها أو الاخبار عنها . والجهات ضربان : ضرب يقع في الكلام مقصودا لنفسه وهو ما كان له بالغرض المقول فيه علقة وله آلية انتساب بوجه يوجب ذكره . والصنف الثاني ما لم يكن له بالغرض علقة ، ولكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض ، فيذكر تابعا لما ذكر معتمدا على جهة احالة أو محاكاة أو غير ذلك وقد يكون له بالغرض علقة الا انه لم يذكر من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق بـه ... واعلم ان الشعراء تتفـاوت طبقـاتهم في التصرف في الجهات الاول وتتفاوت في الجهات الثواني ، والتفاوت في الثوانى أكثر ، لأن الجهات الاول يمكن حصرها في كل فن وأما الجهات الثواني فقلما يتأتى حصرها ... » .

يبدو من هذا النص ان القصيدة العربية ـ رغم كونها تنطلق من نواة أساسية هي « الغرض » ـ ترسم في حركتها

دوائـر منتشرة (Centrifuge) لا مستقطبة (Centripite) ترتبط بالنواة على مستويين :

ـ مستوى أول تكون علاقتها فيه بالغرض علاقـة تعلق وانتساب أي انها في حيز الغرض نفسه لا يتسنى بدونها أن نثبته ونميزه عن غيره ، هي اذن من الوجهة المنطقية علاقة سببية مباشرة أو هي ترسبات ممارسة ذلـك الغرض في الزمن .

ـ ومستوى ثان علاقته بالغرض من درجة ثانية أو هي علاقة سببيـة غير مبـاشرة اذ لها ارتبـاط بمتعلقات الغـرض لا بالغرض نفسه وكأن هذه الاخيرة تصبح بدورها نواة لمجموعة ناشئة من الدوائر تجذب الى مدارها مجموعة من المعاني وهكذا ... فالمعاني المفردات تتفجر تفجرا ذاتيا في ذهن الشاعر تنشأ عنه حاجة الى تعليق القول بها عوض تعليقه بالغرض مباشرة . مما يحملنا على القول ان البناء الشعري يقوم على ضرب من التداعي يبتعد بالشاعر شيئا فشيئا عن غرضه الاصلي من دون أن يقطعه عنه ، وعلى قدر البعد يكون التفاوت وتكون الجودة[٤٦] .

---

(٤٦) تفطن ، ابن رشيد ، الى شيء من هذا النوع وهو يستعرض انواع المحاكاة يقول « والنوع الثالث من المحاكاة هي التي تقع بالتذكر وذلك ان يورد شيئا يتذكر به شيئا اخر . » واورد استشهادا لهذا بيتين لمتمم بن نويرة (طويل)

وقـــالـــوا اتبكي كـــل قبـــر رايتـــه ... لقبـــر ثـــوى بين اللـــوى والـــدكـــادك ؟

فقلت لهم ان الاسى يبعث الاسى ... دعـــوني ؛ فهـــذا كلـــه قبـــر مـــالـــك

الى هذا الحد كان العرب حريصين على وحدة القصيدة لكنها وحدة لها بعد مفهومي ضبطوه انطلاقا من أدبهم .

ولعل أحسن ما يدل على هذا الحرص الموازاة التي أقاموها بين العناصر المكونة للجملة كوحدة السنية وظائفية وبين القصيدة كتجل من تجليات روحهم الفني :

(١) حروف مقطعة	بيت .
(٢) الكلام المؤلف من الحروف	فصول .
(٣) العبارات المؤلفة من الالفاظ	قصائد .

وقد أقاموا على هذه الموازاة نظرية كاملة توفر في القصيدة الانسجام والترابط الذي يتوفر في الجملة النحوية فأكدوا على أربع نواح رئيسية :

- استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .
- ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض .
- ترتيب ما يقع في الفصول[٤٧] .

وبهذه الطريقة تبرز القصيدة معمارا متكاملا أو هي صورة لمعمار بالمعنى الهندسي للكلمة . ولقد شدت انتباهنا في هذا الصدد قضية غريبة ما كنا نثيرها لولا ما لاحظنا من منحى بديع في طرحها نعني بها المشابهة التي درجت كتب النقد والادب على اقامتها بين بيت الشِّعرَ وبيت الشعر ،

(٤٧) ، حازم القرطاجني ، ، منهاج ... ، ص٢٤٧ ـ ٢٩٠ .

ولا نظن ـ فيما نعلم ـ أن احدا ذهب في تفسيرها أبعد من كونها وسيلة فسروا بها مجموعة من المصطلحات اقتبسوها مما حولهم وأطلقوها على شعرهم لتأكيد العلاقة بين لغتهم والظروف الاجتماعية العامة التي تحويهم .

وتتجاوز بعض النصوص التي بين ايدينا التأكيد على هذه العلاقة لتعمقها وتعطيها ابعادا اخرى لم نكن نعرفها أو على الاقل لم تكن تجلب انتباهنا .

يقول « حازم القرطاجني » : « ولما كانت أحق البواعث بأن يكون هو السبب الاول الداعي الى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين الى المنازل المألوفة وآلافها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم الحميدة فيها ، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الاذهان مقام صورهم وهيئاتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبوا أن يجعلوا الأقاويل ـ التى يودعونها المعاني المخيلة لاحبابهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم ـ مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة احويتهم وبيوتهم ، ويوجد في وضع تلك بالنسبة الى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة الى ما يدركه البصر »(٤٨) .

---

(٤٨) « حازم القرطاجني » نفس المصدر ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

النص أطول من هذا بكثير وهو ثري بالمعاني الكاشفة عن المحركات العميقة التي تدفع الى قول الشعر . انها العلاقة بينه وبين بيئة جغرافية أساسها التحول والتبدل والاندثار يحملها بين جنباته بعدا هفا متهالكا لا تقوم منه صورة الا بموت أخرى ، متلاحقة في حركة سريعة لا يعي معها زمنه الحاضر بل تجذر فيه التأسي على الزمن فكان الوجد والحنين والاشتياق في مطالع قصائدهم وأشعارهم ينضح بالمأساة التي كانوا يعيشونها مع المكان[٤٩] . ومن هذه الوجهة يصبح الشعر طريقهم الوحيد للحفاظ على صورة المندثر المنهار برموز لغوية تتحول الى فن به وحده يحققون وجودهم في المكان وانتسابهم الى التاريخ . هكذا نفهم قيمة اللفظ والشعر عند العرب ومكانته .

٢ ـ المستوى المعنوي

رأينا في التعريفات السابقة ان معادلة الشعر هي :

لفظ + معنى + وزن + قافية .

ورأينا ان اصحاب تلك التعريفات لم يضيفوا ـ في مستوى الصياغة النظرية ـ ما يدقق الطرفين الاولين (اللفظ ، المعنى) فقلنا ان هذه خصائص اللغة لا خصائص اللغة في الشعر مما ادانا الى اعتبار الشعر

---

(٤٩) انظر في هذا الصدد دراسة ، يوسف اليوسف ، « مقالات في الشعر الجاهلي » ، دمشق ١٩٧٥ .

عندهم ينحصر في المستوى الصوتي رغم الخاصية المزدوجة للقافية لانها في نهاية المطاف ترجع الى ذلك ايضا .

لكن المتثبت في آثار من قدمنا تعريفاتهم سرعان ما يلاحظ ان الامور ليست بسيطة الى هذا الحد ، فهم ـ وان لم تحو حدودهم النظرية أكثر مما قلنا ـ عبروا عن عدم اكتفائهم بتلك المعادلة وقد ابرزوا ذلك بطريقتين :

ـ أ ـ تفجير طرفي المعادلة الأولين .

وجدنا عند « ابن رشيق » خاصة جملة من الاشارات تدل على ان مفهوم الشعر عنده لا ينحصر فى تلك الجوانب الصوتية لذلك نراه يتحسس خصائص أخرى تتصل بنوع اللغة المستعملة والانماط التى تتآلف حسبها فى الشعر . الا انه لم يشتغل ذلك في الصياغة النظرية مما جعل هذه الخصائص تغرق في مجموعة من المعطيات الاخرى فلم تظهر قيمتها رغم أهميتها[٥٠] .

ـ ب ـ التأكيد على عدم كفاية الموسيقي في الشعر .

فلسنا نعدم في كتب الأدب أحكاما واضحة تؤكد هذا الرأي من قبل : « حدثني أبو القاسم بن يحيى بن علي

---

(٥٠) « ابن رشيق » ، العمدة ، ١١٦/١٠ وانظر خاصة ١٢٢/١ حيث يقول : « وقال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه البليغ الواقع وما سوى ذلك فلن لقائله فضل الوزن » .

المنجم عن ابيه : ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما »(٥١) « فليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف »(٥٢) .

ويمثل « ابن خلدون » قمة الرفض في هذا المضمار فقبل ان يحدد الشعر في « المقدمة » تعرض الى الحد الشائع « الكلام الموزون المقفى » ونسبه ـ في شيء من الازدراء ـ الى العروضيين منتهيا الى انه : « ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده »(٥٣) .

فما الشعر إذن ؟

ان بعض كتب التراث توفر لنا بديلا جذريا على المستوى النظري للتعريفات الموسيقية المتقدمة ويكتسي هذا البديل صبغته الجذرية لا من رفضه للانماط الايقاعية التي تميز الشعر بل من اعتباره بنية ألسنية متميزة كما سنرى ذلك في قسم الاستنتاجات .

وقد رأينا ان نقسم هذه النصوص الى قسمين :

(١) قسم في حيز « فن الشعر » لارسطاطاليس لأنها تترجمه او تلخصه أو تنطلق منه ، في هذا النطاق تندرج بعض نصوص الفارابي وابن سينا ، وابن رشد ، وحازم

---

(٥١) «المرزباني» ، «الموشح» ص ٥٤٧ .

(٥٢) «الجمحي» «طبقات ...» ص ٨ ـ ٩ .

(٥٣) «ابن خلدون» المقدمة» ص ١١٠٣ .

القرطاجني وان كنا لم نقع في الجزء المنشور من كتابه على تعـريف للشعر بـالمعنى الاصطلاحي للكلمـة رغم كثرة المعلومات المفيدة في شأنه .

(٢) قسم ثان يستأثر به تعريف « ابن خلدون » وسنحاول في قسم الاستنتاجات أن نبين ما دفعنا الى اعتباره قسما قائما برأسه .

حد الشعر

ـأ ـ « ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المفعول مصدقا او غير مصدق »[٥٤] .

ـ٢ ـ « ان القول الشعري هو المغير ... اذا غير القول الحقيقي سمي شعرا ووجد له فعل الشعر مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الاباطح

انما صار شعرا من قبل انه استعمل قوله : « اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا . وسالت بأعناق المطى الاباطح»

(٥٤) « ابن سينا » « فن الشعر » ص ١٦١ .

بدل قوله : تحدثنا ومشينا ، وكذلك قوله :
بعيدة مهوى القرط .

انما صار شعرا من قبل انه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق ... وانت اذا تأملت الاشعار المحركة وجدتها بهذ الحال . وماعدا من هذه التعبيرات فليس فيه من معنى الشعرية الا المعنى فقط والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجملة باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الايجاب الى السلب ومن السلب الى الايجاب وبالجملة : من المقابل الى المقابل وبالجملة بجميع الانواع التي تسمى عندنا مجازا »(٥٥) .

-٣ - الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على اساليب العرب المخصوصة به »(٥٦) .

ماذا نستنتج من هذه النصوص ؟

ان هذه التعريفات تتفق مع السابقة في اعتبار العنصر الموسيقي مميزا للشعر لكنها لا تعطيه المكانة الرئيسية أو

---

(٥٥) ابن رشد ، الكتاب المذكور ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣ ، واضح ان النص لا يمكن اعتباره تعريفا بالمعنى الاصطلاحي لكننا اوردناه لكثرة المعلومات الهامة الواردة فيه ولوضوح الرؤية الشعرية

(٥٦) . ابن خلدون ، . المقدمة ، ص ١١٠٤

هي على الاقل لا تفرده بهذه المكانة ، يؤكد ذلك ما ذهب اليه « ابن رشد » في بحثه في المثالين المذكورين في النص عما يفرق بين الشعر والنثر فانه لم يعرج على قضية الوزن بل ربط ذلك بقضية اخرى لعلها اهم . اننا نفهم من كلامه ان البنية في الشعر بنيتان : بنية اللفظ وبنية المعنى باعتباره عنصرا مركبا وتبعا لذلك نفقد عندما نحول الشعر الى النثر ـ الى جانب الوزن ـ بنية المعنى هذه ولتوضيح ذلك نعود الى المثال الاول :

« سالت بأعناق المطى الاباطح » = « مشينا » .

شعر — نثر

ان كل سياق منها مؤلف من مجموعة من الالفاظ الدالة على معنى الا ان الفرق لا يمكن في الدلالة لكن في كيفية الدلالة ، اي في العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول ، ففي حين تجعل العلاقة ـ في القسم الثاني ـ المعنى مادة فقط نصيره في القسم الاول بنية مع مادة سماها « الجرجاني »(٥٧) « معنى المعنى » .

لفظ ← معنى < بنية / مادة

لفظ ← معنى < مادة / فقط

---

(٥٧) ، عبدالقاهر الجرجاني ، (١٠٧٨/١٧١) .. دلائل الاعجاز ، تحقيق : رشيد رضا ط ٥ ، القاهرة ١٣٧٢هـ . ص٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

لهذا السبب نراهم يؤكدون على دور البنية في تحقيق مقاصد الشعر ملحين على ان الشاعر لا يبلغ غرضه من شعره بما يضمنه من الافكار والمعاني وانما بالكيفية التي يبني بها تلك الافكار لان التخييل كما يقول « ابن سينا » « يفعله القول لما هو عليه والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه »(٥٨) . ونتيجة لهذا لم يكتفوا بملاحظة ان الشعر عدول عن النثر لأن هذه الملاحظة لئن كانت خطوة اساسية في البحث فانها تضبط الشعر بطريقة سلبية أي بما ليس هو لا بما هو(٥٩) فحرصوا في تعريفاتهم ـ خاصة ابن خلدون على ضبط معالم هذه البنية فجعلوا الاستعارة ـ وهي أهم وجوه المجاز ـ أو المجاز بمختلف اقسامه قاعدة التعريف ، وفي هذا اقرار بأن الشعر ينزع عن ان يستعمل اللغة استعمالا طبيعيا يحقق وظيفتها الاجتماعية حيث تبدو العلاقة بين اللغة والاشياء علاقة اولية مباشرة . والشعر من هذا المنظور يباشر خروجا متواصلا عن هذا المستوى اللغوي وعن هذه الوظيفة ويتأصل في مستوى ثان يصبح فيه المرور من اللفظ الى المعنى في حاجة الى وسيط لأن العلاقة خفية ، وهكذا تصبح اللغة نفسها محط انتباه .

اذن ان معادلة الشعر التي سبق ان رأيناها غير صالحة لهذا النوع من الشعر اذ الشعر ليس نثرا تزينه موسيقى انه

---

(٥٨) « ابن سينا » المصدر المذكور ص ١٦٨ .

(٥٩) استفدنا هذه الملاحظة من كتاب المذكور ، ص ١٣ .

مغاير للنثر منفرد ببنية لغوية متميزة لا تخضع لنفس القوانين التي تترتب حسبها اللغة والاشياء في النثر .

ان من أهم نتائج هذه الرؤية تخليص الشعر من تبعية النثر المرهقة التي فرضت عليه ، وهي تبعية عديمة الجدوى خاصة في لغة تعددت فيها مستويات النثر بدون ان ندرك خصائص الاسلوب ، في كل مستوى لذلك يصبح - في نظرنا - من الخطأ الاقرار : « واتبع العرب النظرية القديمة التي ترى الشعر والنثر نوعين من الكلام لا شكلين متمايزين من التعبير وليس فرق بينهما في رأيهم الا ان الشعر موزون مقفى »(٦٠) .

ونود في قسم اخير من عملنا ان نبدى انطلاقا من هذه التعاريف ملاحظتين تتعلق الاولى بالدور الذي لعبه الفلاسفة في بلورة مفهوم الشعر وتتعلق الثانية بمفهوم « ابن خلدون » .

والفلاسفة تأثروا - لا محالة - بأرسطو وان كان ذلك درجات ، ولعل ابرز مظاهر التأثر درسهم خصائص القول الشعري بمقابلته بأنواع القول الاربعة الاخرى : القول البرهاني - القول الجدلي - القول السفسطائي - القول الخطابي » . وبهذه الطريقة تجاوزوا أنماط التعبير الى دراسة مضمون القول نفسه من الوجهة التي حددها ارسطو

---

(٦٠) - غ فـ. غرنباوم ، الكتاب المذكور ، ص ٢١ .

حسب مقصد المتكلم ونوع التأثير الذي يريد بعثه في المستمع .

وقد هداهم هذا الى بعض مقاصد الشعر ، مستلهمين نظرية « ارسطو » باعتبار ان جانبا منها لا يختص بالشعر اليوناني بل له من الشمول ما يجعله ينطبق على الشعر مهما كان منبته : وقد كان « ابن رشد » حاد الوعي بهذا الجانب من نظرية « ارسطو » وهو ما يفسر بعض الحرية التي نلاحظها في تلخيصه للكتاب يقول : « الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب ارسطاطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الامم أو للاكثر اذ كثير مما فيه قوانين خاصة بأشعارهم »[٦١] .

واهم تلك المقاصد « التخييل » و « التمثيل » وقد تولدا عن مصطلح عسير الفهم ورد في تعريف ارسطو للشعر هو مصطلح « المحاكاة » انه من العسير تبين معاني هذه المصطلحات رغم انهم حاولوا شرحها ، ولا يهمنا ان نقف على حقيقة ما تدل عليه بقدر ما تهمنا الاشارة الى مسألة تبع لها هي قضية الصدق والكذب فهم اعتبروا وظيفة الشعر ـ تبعا لذلك ـ « الايهام » لا الحقائق ولذلك قالوا ان الاقوال الشعرية « كاذبة » بالكل لا محالة »[٦٢] . وهذا بيت

---

(٦١) « ابن رشد » المصدر المذكور ص ٢٠١ .

(٦٢) « الفارابي » المصدر المذكور ص ١٥١ .

القصيد في هذه الملاحظة فلقد تناقل العرب القولة المشهورة « أعذب الشعر اكذبه » سواء بهذه الصيغة أو بصيغ قريبة منها ونسبها بعضهم صراحة الى « ارسطو »[٦٣] مما فتح منزعا للبحث عن مؤثرات « ارسطو » في الشعر العربي[٦٤]. وان كان البحث في هذه النقطة لم يؤد الى موقف واضح . فهذه الجملة بهذه الصيغة لا وجود لها في كتاب « ارسطو » المتعلق بالشعر وان كان يوجد ما يقاربها ، وحتى جملة « الفارابي » المتقدمة فليس المقصود منها الوجهة الاخلاقية التي استقرت في الشعر العربي بل الحقيقة بالمعنى الوجودي « الانطولوجي » مما يؤكد على ظاهرة الفن في الشعر باعتبار انه ليس مستودع حقائق عن الكون والحوادث التي تجد فيه يعرضها كما هي بل هو تشبيه ذلك الكون تشبيها يتأثر برؤية الانسان ويحقق مقاصده من الاثارة والتحريك . وليس مستبعدا ان يكون فهمهم الاخلاقي للكذب سد عليهم طريق ادراك بعض الخصائص الفنية للشعر وقد يكون القرآن لعب دورا اساسيا في تأصيل هذه النظرة الاخلاقية .

---

(٦٣) ، قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٢٦ .

(٦٤) انظر مثلا :

Burgel J.c. : Remarques surt une relation entre la logique aristotelicienne et la poesie arabo - persane, Bruxelles, Correspondance D'Orient. no 11, PP. 131 - 144.

هذا اذن جانب هام نستفيده من كتب الفلاسفة اذ تجنبوا الوقوع في تأويل الكذب تأويلا اخلاقيا ، ثم انهم بعد ان ألحوا في تعريفهم للشعر على دوره بحثوا في مرحلة ثانية عن الوسائل التي تجعل القول مخيلا فجاءت الاقسام الخاصة ببنية الشعر ولغته .

فمشاغلهم كما يظهر مما قدمنا ليست مشاغل ألسنية محضا لذلك لم تسلم تعريفاتهم من الوجهة الفلسفية وان اهتموا باللغة في درجة ثانية . وهكذا نصل الى الملاحظة الثانية المتعلقة « بابن خلدون » فقد مكنه ابتعاده الزمني واستقلاله الفكري ان يخلص حد الشعـر من شائبـات الفلسفة وقدم تقديما ألسنيا يكشف اساسا عن بنية اللغة فيه .

وقد تقدم « ابن خلدون » بالتعريف خطوة نظرية هامة نتبين قيمتها بمقارنتها بما جاء عند غيره كـ « قدامة بن جعفر » مثلا .وقد فضلنا ان نقيم المقارنة بينهما لأنا لاحظنا بينهما تشابها في شعورهما بمقتضيات الحد من الوجهة المنطقية : باعتباره يشمل « الجنس القريب » و « الفصل الذاتي » فبعد ان قدم « قدامة » تعريفه علق عليه قائلا : «القول جنس له .... »[٦٥] واعتبر « الوزن والقافية » فضلا ذاتيا وان كان لم يذكر المصطلح . في حين اعتبر « ابن

---

(٦٥) « قدامة بن جعفر » نقد الشعر ص ٢

خلدون » عبارة « الكلام البليغ » جنسا ، وهذا يعتبر خطوة كبيرة في السيطرة على مفهوم الشعر لانه نزل بمفهوم الجنس من مستوى مطلق يفرق فيها بين الاجناس الكبرى ـ كالفصل بين ما يستعمل اللغة وبين غيره ـ الى مستوى دونه لعله اكثر فعالية في السيطرة على الامور اذ اعتبر الجنس المطلق منقسما الى اجناس ضمنه او ان مفهوم الجنس نفسه يكون تطورا في الذهن البشري الى عصر « ابن خلدون » فليس « الكلام » جنسا للشعر انه « الكلام البليغ » ولا شك ان هذه الخطوة تطلبت على المستوى النظري زمنا طويلا ، مع وجوب الاشارة هنا الى دقة « ابن خلدون » وتحريه في هذا التعريف عندما اضاف في التعريف قوله « المبني على الاستعارة » فهو مدرك حق الادراك ان البلاغة لا تنحصر في الوجوه البلاغية ـ وأن اكد أن اغلب الشعر لا يخلو منها ـ مما يجعل حده طبعا يشمل الكلام البليغ المبني على الاستعارة وغير المبني عليها .

هذه جملة من الآراء حول مفهوم الشعر عند العرب تقيدنا في ابدائها بوجهة منهجية اعتمدت اساسا تعريف الشعر عندهم في مستوى الصياغة النظرية ، وهو قيد ـ لا شك ـ مجحف لا يسمح لمتتبعه بالالمام بكل جوانب نظريتهم ، لكننا التزمناها لأن غايتنا لا تعدو التنبيه على بعض المصادر التي اهملت والاشارة الى ضرورة ممارسة تراثنا الادبي ممارسة علمية تستفيد من مكتسبات عصرنا حتى نحيي فيه ما اماتته

قرون من الدراسة عطلت نبض الحياة فيه وافرغته في جملة من القوالب وعقدته بمجموعة من الآراء لعل الكثير منها لا يثبت امام البحث الجاد .

ولن يستقيم لنا ذلك ـ في رأينا ـ الا بالاستفادة من مناهج البحث اليوم استفادة واعية تربط المفاهيم بمنطلقاتها الابتسمولوجية حتى لا تقع في « المرجعية » العقيمة وتحاول ان تباشر هذا التراث بمفاهيم نستخلصها من التراث ذاته من غير ان تنخلق انغلاقا خانقا .

●●●

.المفاضلة بين الشعر والنثر
فى التراث العربى ودلالتها

زوج الشعر / النثر زوج سائر مشهور ، وهو في أغلب الآداب النّطاق الأوسع لتصنيف المنجزات اللّغويّة وفاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبيّة .

كما أنّه من أعرق تجليات التّناول البنيوي لأنواع المخاطبات ، قامت عن التلازم بين طرفيه وحدة ثنائية التركيب متضافرة العناصر يستدعي الحديث عن أحد طرفيها بالضّرورة الطّرف الآخر شاهدا أو غائبا ، وتحدّد خصائصه بحمله على نظيره فتعرّف الأشياء مقايسة وتشبيها وتصاغ التعريفات والحدود على علاقات الخلاف والتّمايز .

ولم يخرج التّراث العَربيّ عن هذا الرّسم فعليه في نصوصه النّظريّة والتّطبيقيّة شواهد كثيرة وإليه فيها إشارات صريحة ، فلقد كان التلازم بين المنظوم والمنثور ، وهي طريقة أخرى لصياغة هذا الزّوج ، ضرورة منهجيّة لا غنى عنها ومدخلا من المداخل الرّئيسيّة إلى ضبط محدّدات أنواع القول وأنماط الكتابة .

يقول ابن طباطبا معرّفا الشّعر :

«الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم»

(عيار الشعر ٠٩) .

بل إنّه يلحّ على التلازم فيحوّله من تلازم منهجي إلى تلازم تكوينيّ له علاقة بالنّشأة والميلاد بجعله النّثرَ مرحلةً ضروريّة لبناء الشّعر ، يولد هذا من ذلك على نحو مخصوص وهيئة معلومة :

يقول :

«إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه» .

(عيار الشعر ، ١١) .

ويمكن أن نقف في آثار البلاغيين والنقّاد على مئات النّصوص من هذا القبيل حيث يكون التّناظر بين الشعر والنثر ، في أصل معناه ، ضرورة منهجيّة لا غنى عنها لمن يروم تبيان خصائص كلّ منهما .

ولم يشذّ الفلاسفة المسلمون الذين درسوا ظاهرة الشعر في نطاق كتاب الشعر لأرسطاطاليس وفي سياقه عن هذه الطريقة ، رغم قلّة احتفالهم بوجوه الايقاع الخارجي في تحديد الشعر واهتمامهم فيه بجانب الوظيفة ـ وهي

المحاكاة ـ ممّا مكّنهم من صياغة ثنائيّة طريفة يجهلها كثير من أعلام الخلافيات الشّعريّة في أيّامنا وهي ثنائيّة الشّعر / القول الشّعري . والقول الشّعري عندهم كلّ قول قادر على إنتاج الشعريّة وإن لم ينتظمه وزن .

إلاّ أنّهم لم يجدوا بدّا من المقارنة بين الشعر أو القول الشّعري والنّثر عندما أرادوا بيان مسألة «التغيير» التي بنوْا على أساسها الفروق بين القول القادر على فعل الشعر والقول العاطل عن ذلك ، ورأوا أنّ القول لا ينتج الشعريّة إلاّ إذا كان مغيّرا عن القول العادي ومن هنا دخلوا إلى المقارنة بين القول الحقيقي أو العادي والقول المغيّر وفرّقوا بينهما بالخروج في تصريف اللّغة عن السّمت وإجرائها على غير الوجه .

يقول الفارابي في نصّ متميّز مشهور :

«فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحدٌ واحدٌ لواحدٍ واحدٍ وكثير لواحد أو واحد لكثير وصارت راتِبةً على التي جُعِلت دالّة على ذواتها صار النّاس بعد ذلك إلى النّسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ (........) فيبتدىء حين ذلك فى أن تحدث الخطبيّة أوّلاً ثمّ الشّعريّة قليلا قليلا» .

(الفارابي ، كتاب الحروف) .

وإنّما أوردنا هذا النصّ حتّى نبيّن أنّ التلازم بين الطرفين ليس سببه الفهم الشكلي القاصر لعملية الشعر

القائل : إنّ الشعر لايزيد على النثر إلّا بعوارض الوزن والقافية ، وإنّما هو ضرورة منهجيّة لا مناص منها مهما كان تقديرنا للعملية الشعريّة في إطار نظريّة لأصناف المخاطبات تفصل بين منظومها ومنثورها .

وليس غرضنا من هذا المقال التعمّق في هذا الاهتمام المنهجيّ الذي يسعى منه المنظّرون إلى اكتشاف الفوارق النوعيّة ، قصد تمييز أصناف القول وتعيين أنواعه بالاعتماد على حمل بعضه على بعض ومقارنته به ، وذلك رغم أهمّية المضمون المعرفي الذي رشح عن تلك الضرورة المنهجيّة والمقارنة المجرّدة عن الهوى ، السّاعية إلى تحديد الخصائص باستقراء المتْن الموجود والنماذج الماثلة قصد استخلاص مقرّرات تكون موضوعا لمعرفة وسندا لمهارة وحذق يتداولهما النّاس جيلا بعد جيل ، وإنّما غرضنا وجه آخر وقفنا عليه في المؤلّفات التي جرى فيها ذكر الشعر مقترنا بالنّثر ، فلقد لاحظنا في نصوص التراث مشرقا ومغربا إلى أيّام ابن خلدون مبحثا متواترا لم تستطع المحاولات المتكرّرة لحسمه إنهاء القول فيه ، موضوعه الشعر والنثر لكن الأمر فيه بدا لنا غير خالص للبحث المجرّد عن الخصائص والمميّزات ، وإنّما هي مباحث تكتنفها أحكام القيمة من كلّ جانب وتفرض عليها النّوازع والأهواء هموما معياريّة غدت بموجبها المقارنة مفاضلة ، وأصبح التلازم تدافعا ، والمقايسة ترجيحا .

وآلغاية آلتي نرمي إليها من إثارة هذا الجـانب هـي تحسّس ما يقف وراء المفاضلة من دلالات لعلّها تعيننا على فهم بعض مكوّنات البنية الثقافيّـة في المجتمع آلعـربي آلإسلامي ونظام تـحوّلها والأزمات التي آنتابتها .

ولعل ذلك يمكّننا بدوره من أن نقرأ بعض النّصوص اللاّفتة في تلك الثقافة كمقدّمة كتاب «الحيوان» للجاحظ ، مثلا ، قراءةً تليق بمنزلتها ، ومن أن نعيد النّظر في تقويمنا لبعض مراتب الكتابة كآلنّثر الذي آصْطُلح على تسميته بالنثر الفنّي الذي قدّت منه فنون أدبيّة مختلفة .

●●●

الوصف

١ ـ المدوّنة :

(١) منشئتها :

ويَبْدُو اعتمادا على بعض المصادر ، أنّ المشغل قديم قد تعود طلائعه إلى الفترة الحاسمة في نشأة النّثر العربي .

يقول أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي :

«إنّ التّرجيح بين المنثور والمنظوم يمٌّ قد خاض فيه الخائضون وميدان ركض فيه الرّاكضون» .

(الإحكام في صنعة الكلام ، فصل في الترجيح بين المنظوم والمنثور)

ولكن بما أنّ قصدنا ليس التأريخ لنشأة الظّاهرة وتطوّرها وعرض الآراء عرضا تاريخيّا يربط بينها ويعلّقها بسياقها ، رأينا أن نقتصر على بعض النّصوص المهمّة التي جمعت أغلب ماقامت عليه المفاضلة من عناصر وأحاطت بما حاولت ترويجه من مقاييس وهي :

نصّان شرقيان

أ ـ ٱلإمتاع وٱلمؤانسة لأبي حيان التوحيديّ (القرن ٤ هـ) الليلة الخامسة والعشرون وموضوعها كما يذكره المؤلّف نفسه على لسان ٱلطّالب :

«أحبّ أن أسمع كلاما في مراتب النّظم والنثر وإلى أيّ حدّ ينتهيان وعلى أيّ شكل يتّفقان وأيّهما أجمع للفائدة وأرجع بٱلعائدة وأدخل في الصناعة وأوْلَى بٱلبراعة» .

(ص ٢ / ١٣٠)

وصيغة بناء الطلب تستدعي ملاحظة استبقيناها إلى هذا الحدّ عن قصد ، فٱلجمْع بين المقارنة وٱلمفاضلة هنا واضح ، يدلّ عليه ترتيب ٱلجُملة والصّياغة اللّغوية ويؤكّده بناء اللّيلة بأكملها وما عرض فيها من آراء ، وهذا يعني أنّ نصّ هذه اللّيلة يجمع بين التناول المنهجي وأحكام القيمة أي أنّه يبني المفاضلة على المقارنة ، وهذا شأن أغلب النّصوص فإنّ الآراء فيها لا تنجذب لقطب واحد ولا تخلص لاهتمام واحد فتجد المؤلّف موزّعا بينهما فتارة يقارع مجادلا وتارة يتحمّل عناء ٱلْبَحث منقّبا .

ب ـ نضرة الاغريض إلى نصرة القريض للمظفّر العلوي (القرن ٧ هـ)

واضح من الاستعارة الواردة في العنوان أنّ الأمر يتعلّق بتنازع وخصام بل بمعركة طرفاها الشعر والنثر، ويحاول كلّ شقّ استنفار الأنصار للظهور على الخصم والظّفر به، والشّعور بالحاجة إلى مناصرة القريض في القرن السّابع أمر يدعو إلى التساؤل ويجرّيء الباحث على مكاشفة الحاجات الثقافية الذي جاء مثل هذا التأليف لسدّها.

نصّ مغربيّ :

أ ـ العمدة : لابن رشيق القيروانيّ (القرن ٥ هـ).

لئن وضّح صاحب العمدة الأسباب التي دعته إلى وضع كتاب في الشعر مشيرا إلى الأزمة التي ألمّت بصناعته في زمانه قائلا :

«ووجدت النّاس مختلفين فيه متخلّفين عن كثير منه، يقدّمون ويؤخّرون ويقلّون ويكثرون قد بوّبوه أبوابا مبهمة ولقّبوه القابا متّهمة وكلّ واحد منهم قد ضرب في جهة وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه فجمعت أحسن ما قاله كلّ واحد (......) ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)».

(العمدة، ١ /١٦).

فإنّنا لا نرى في الكتاب أسبابا تقف وراء مناصرته له واستنقاصه النثر إلّا تحمّسه لبيان فضله في أوّل باب عقده

وهو الباب الذي وردت فيه أهمّ عناصر الخصومة بين أنصار الشعر وأنصار النثر .

(٢) مضمونها :

إنّ النّاظر في هذه النّصوص يدرك بسهولة أنّ علاقة الشّعر بالنثر لم تكن بعيدة عن التوتّر الناتج عن التعلّق بالمراتب وبيان الفضل ، ذلك أنّهم لم يكتفوا من التشبيه بينهما وقياس أحدهما على الآخر بالوصف ، ولم يلههم اقتناع الكثير منهم باختلاف النّمطين وقيام ذلك الاختلاف على أسباب موضوعيّة منها ما يرجع إلى علاقة القول بقائله ومنها ما يرجع إلى علاقة القول بالمقول فيه ومنه ما سببه علاقة القول بمتقبّله ...لم يلههم ذلك عن التعلّق بحسم الأمر لأحد الشقّين وإن اضطرّهم إلى افتعال الحجّة وركوب لهجة يخالطها كثير من التعصّب والمحك على حدّ عبارة التوحيديّ .

ومتى تصفّحنا هذه الحجج التي يقدّمها المدافعون عن الشعر والذامّون له وجدناها تتميّز بخصائص ثلاث :

ـ التكـــرار : يلاحظ قارىء النصوص التي وردت فيها المفاضلة أنها تنوع على أصل واحد وتصوغ نفس المادّة صياغة مختلفة ولا فرق بينها إلّا بنية الحجّة وشكل تقديمها ، وشعورنا أنّ اللّهجة سائرة نحو التصاعد والاحتداد .

ـ تطويع الأدلّة : ونعني بـه اخضاعهـا للمـوقف المسبق وجعلها خادمة له وتأويلها بمقتضــاه ، فينقلب ماكان دليلا على المحـاسن عند البعض سببـا للعيب ومجلبة للمـذمّة ، فتعفو الحدود بين الزّائنات والشّائنات وهذه خاصيّة معروفة في الخطاب السّجالي الذي لا يسعى إلى بيان الحقائق وإنّما غايته دعم المواقف ومساندة التّصوّرات والأحكام .

ـ تنوّعهـــا : إنّنا متى تجاوزنا شكل مضمون الحجّة إلى مادّتها رأينا أنّها تنتمي إلى حقول معرفيّة مختلفة ، وتتنزّل في مستويات متباعدة وبالجملة يمكن تصنيف هذه الحجج وفق المحاور التالية :

أ ـ علاقة القول بأصول العقيدة .

ب ـ علاقة القول بقائله .

جـ ـ علاقة القول بمتقبله .

د ـ علاقة القول بالمقول فيه .

يتحرّك المدافعون عن النثر من مقابلة طريفة قطباها الطبيعيّ والصناعيّ ، ومنها يستمدّون أوّل حجّة لفضل النثر على الشعر فهو ـ أي النثر ـ النظام الطّبيعي للفعل

اللّغوي إليه يقصد النّاس في أوّل كلامهم بلا داعية أو سبب بَاعِثٍ إلّا الحاجة إلى التفاهم وكشف مافي الضمائر بينمًا الشعر صناعيّ لا ينشأ عن الحدث اللغوي عاريًا ، إذ لابدّ من أن تتكفّل به أنظمة أخرى تكسبه من الهيئات والصّور وتدسّ في أعطافه من الإيقاعات والأوزان بقدر ما يمكّنه من الاستجابة للدّاعي إليه والباعث عليه ، وتلك القيود المفروضة على الشعر باب إِلَى العِلل وضروبِ النّقْص .

يقول التوحيديّ :

«ألا ترى أنّ الإنسان لا ينطق في أوّل حاله من لدن طفوليّته إلى زمان مديد إلّا بالمنثور المتبدّد ، والميسور المتردّد ؟ ولا يلهم إلّا ذاك ، ولا يناغي إلّا بذاك ، وليس كذلك المنظوم لأنّه صناعيّ ، ألا ترى أنّه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقّي الكسر واحتمال أصناف الزّحاف ، لأنّه لمّا هبطت درجته عن تلك الرّبوة العالية دخلته الآفة من كلّ ناحية» .

(الامتاع ، ٢ / ١٣٢) .

واستخلصوا من التّساوق بين نمط النثر وصورته وتصريف الملكة اللّغويّة تصريفا على السّجيّة نتيجتين :

ـ صاغوا في الأولى الزّوج صياغة جارية في تصنيفهم للعلم ، فجعلوا النثر أصل الكلام والنّظم فرعه ومن ثمّ سهل

الترجيح وظهر الفضل ، فالأصل أشرف من الفرع دائما والفرع أنقص من الأصل .

وبعض أنصار الشعر يوافقون خصومه على أنّ الكلام كان كلّه منثورا ، إلاّ أنّهم يذهبون في التأويل مذهبا مخالفا ويربطون ميلاد الشعر بحاجات جدّت في حياتهم يدور أغلبها على التغنّي بالمكارم وتخليد المآثر وبناء الذاكرة ، وهذه الأمور من مظاهر الوعي بالتاريخ وضرورة ترويج القيم الأخلاقيّة والحضاريّة والدّفاع عن الكيان ، إذ ذاك احتاجوا إلى الشكل الملائم الّذي يحقّق وظيفة الحفظ والصّيانة في طور ما قبل التّدوين فكان الشعر المقام على الأعاريض التي هي موازين الكلام .

يقول ابن رشيق مؤكّدا هذا المنْحَى في التفكير :

«وقيل : ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلمت به من جيّد الموزون فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره» .

(العمدة ، ١/ ٢٠) .

ـ والنتيجة الثانية أهمّ من الأولى وأبعد غورا وأدعى للتفكّر والتدبّر ، لأنّهم ناسبوا فيها قضيّة بلاغيّة لغويّة ، فلقد رأوا أنّ الوحدة بين أجزاء القول في النثر أظهر لأنّ المعنى فيه مترابط الأجزاء آخذ بعضه برقاب بعض ، لا تنتهي إليه إلاّ بانتهائك من النصّ وإتيانك على كامل أجزائه ، ومن هذا الباب دخل المنتصرون للنثر .

وقد أسلمتهم هذه الطريقة في الاعتبار إلى البحث عن الحجج التي تدافع بها كلّ فئة عن موقفها ، فراى أنصار النثر في اقتصار النبي صلّى الله عليه وسلّم عليه في ما نطق به عليه شهادة له بآلكمال و «ما سلب النّظم إلّا لهبوطه عن درجة النثر ، ولا نزّه عنه إلّا لما فيه من النّقص» .

(ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، ٧٣) .

ولم يقتصروا في الأمر على هذه الشهادة الصّامتة التي لاتنطق بالدّلالة إلّا لمن اعتبرها واستخبرها ، نعني بذلك شهادة للنثر على الشعر وفضل مزية عليه ، وإنّما استخرجوا مافيه من آيات تدور أحكامها عليهما فرأوْا في اشتقاق الصّفة من التعبير في قولـه تعالى : «إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا» . تشريفا وتفضيلا له على الشعر الذي كثرت بشأنه الآيات التي تحذر من ركوبه ، وتشكّك في نهجه وتسفّه متعاطيه وهي الآيات التي اصطلح على تسميتها في كتب النقد بآيات آلتّحريم وهي :

الآية ٦٩ من سورة يس والآية ٥ من سورة الأنبياء والآية ٣٦ من سورة الصّافات والآية ٣٠ من سورة الطور والآية ٤١ من سورة الحاقة والآية ٢٢٤ من سورة الشعراء .

وقد جرت في مجاد لاتهم منها أيتان هما قوله تعالى :

«وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلّا ذكر وقرآن مبين» (يس) .

وقوله : «وٱلشعراء يتبعهم الغاوون» (ٱلشعراء) .

ولم يجد انصار الشعر صعوبة في تطويق هذه الأدلّة ومقارعتها بأدلّة من جنسها وتأويلها على مقتضى حالها ، ووجه الكلام فيها ، فقالوا كما قال أغلب العرب المسلمين بأنّ المقصود بالشعراء ، الشعر في الآيات المذكورة المشركون ، الذين تعرّضوا للرّسول عليه الصلاة والسلام وكانوا لسان أعدائه عليه ، أو الذين غلب الشعر على قلوبهم حتّى شغلهم عن دينهم وإقامة فروضهم وإلاّ فكيف نفهم سماعه له واستحسانه لقولهم وارتياحه لاستتابتهم . وقد جمع ابن رشيق في العمدة من أقوال الرّسول وأفعاله مالا يدع مجالا للشكّ في أهميّة الشعر في نشر الدّعوة والذبّ عن الإسلام ، وأمّا كون النّبيّ صلّى اللّه عليه وسلّم غير شاعر وكون القرآن جاء ذكرًا فتمكين له في قومه وتدعيم لصدق نبوّته وشدّة برهان لإعجاز ما أرسل به .

ومن باب التديّن أيضا تسلّل خصوم الشعر إلى الشعر ليعيبوه بما عدّ من أهمّ فضائله ، وهو تأهّله لقبول فعل الغناء واللّحن وصنوف الإيقاع ، وذهبوا في ذلك مذاهب لاتخلو من غرابة ولا تسلم من التشقيق وسوء الظنّ ، فقد ورد في «إحكام صنعة الكلام» للكلاعي في عيوب الشعر قولهم :

«من معايب الشعر مافيه من الوزن لأنّ الوزن داع للترنّم والترنّم من الغناء وقد قال بعضهم «الغناء رُقْية الزّنا» وقال الكندي : الغناء بِرْسام حادّ لأنّ المرء يسمع فيطرب

ويطـرب فيسمح ويسمـح فيعطي ويعطي فيفتقر فيغتمّ فيمرض فيموت ، وأمّا الكتابة فبعيدة عن هذا كلّه سليمة ممّا يدعو إلى المهجور أو يتشبّث بالمحجور» .

فأين هذا من اعتبار الجاحظ الوزن معجزة الشعر واتّفاق جلّ النّقّاد والفلاسفة على أنّ «الغناء معروف الشرف عجيب الأثر ، عزيز القدر ظاهر النفع في معاينـة الرّوح ومناغاة العقل وتنبيه النفس واجتلاب الطرب وتفريج الكرب وإثارة الهزّة وإعادة العزّة وإذكار العهد وإظهار النجدة واكتساب السّلوة ومالا يحصى عدده» .

(الامتاع ، ١/١٣٦) .

أمّا في محور علاقة القول بقائله فقد اقتصروا على مسألة واحدة تناقلوها في هذا السّياق وإن كانت معلما من المعالم المهمّة الدالّة على ما يميّز نهجا في الكتابة عن نهج من جهة علاقته بصاحبه ، فالشعر مجال للذّات يمكنها أن تكشف فيه عن مكنونها وتعلّق به ما يلحّ عليها من جامح الهوى وعاصف الرّغبات .

وهو نمط القول الوحيد الذي يمكن أن يتّخذ من ذات قائله موضوعه بناء على عقد ضمنيّ بينـه وبين المتلقّي باعتباره الموجّه لعمليّة الإبداع والمستفيد منها ، لأنّها تحقّق له بقدرة مستعارة هي قدرة المبدع لذّة الاندماج في «أَنَا» الشاعر فيفتح له وَهْمُ المطابقة في نفسه سُبلَ الدخول إلى مجاهلها التي لاتحيط بها عبارته مِنْ نَقْصٍ في القُدْرة وتخلف

عن الإنشاء والخلق وكلّ هذا أتت عليه عبارتهم الجارية «أحسن الشعراء من أنت في شعره» .

يقول ابن رشيق :

«وقيل : ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدَحَها في غير منافرَة إلّا أن يكون شاعرا فإنّ ذلك جائز له في الشّعر ، غير معيب عليه» .

(العمدة ، ١/٢٥) .

بل إنّ الشعر يسمح لأصحاب المنازل وعلية القوم أن يتناولوا من المواضيع ما لو باشروه نثرا لكان مجلبة للمذمّة ومدعاة للاستنقاص . جاء في الصّناعتين :

«ومن ذلك أنّ صاحب الريّاسة والأبّهة لو خطب بذكر عشيق له ووصف وجده به وحنينه إليه وشهرته في حبّه وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك وتنقّص به فيه ، ولو قال ذلك شعرا لكان حسنا» .

(الصناعتين ، ١٤٥) .

وإذا ما انتقلنا إلى محور العلاقة بين القول والمتقبّل نصادف تفضيل الشعر على أساس مخاطبة الملوك والسلاطنة بكاف المخاطبة من جهة وعلى أساس كون المخاطب به أبدا لا يكون من العوام من جهة ثانية . فـ «من فضل الشّعر أنّ الشّاعر يخاطب الحاكم باسمه وينسبه إلى

أمّه ، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل الونة ، فلا ينكر ذلك عليه» .

(ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٢٣)

إلّا أنّ الاضطراب يشتدّ والارتباك يكثر حينما نولي وجوهنا شطر علاقة القول بالمقول فيه ، حيث نجد مطابقة الشعر للواقع مطلبا جوهريّا تارة «لأنّ الشعر كلام وماجاز في الكلام جاز فيه ومالم يجز في ذلك لم يجز فيه» وتارة أخرى يحصل الإقرار بعدم إمكانية المطابقة فيكون ذلك ذمّا للشعر مرّة «لأنّه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلوّ .... وعلى الكذب» وتفضيلا له مرّة أخرى حيث جعلوا جواز الكذب في الشعر فخرا فالشعر «من فضائله أنّ الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه» .

(ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٢٢) .

إلّا أنّ الذي نلاحظه أنّ أنصار الشعر يخلط الكثير منهم أو ابن رشيق على الأقلّ بين الكذب الفني والكذب الاخلاقي ولايعني هذا أنّ من بين النقّاد من لم ينتبه إلى نوع الكذب المقصود في الشعر كابن طباطبا الذي يقول «إلّا ماقد احتمل الكذب فيه ، في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه» .

(ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ١٥) .

والعسكري حيث يقول «وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره فقال يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء» .

(أبو هلال العسكري ص ٦٣)

●●●

التأويل

فما معنى أن يستمرّ السّجال على أشدّه إلى فترة متأخّرة بل لعلّ آثاره موجودة بيننا آليوم ؟

إنّ السّؤال يصبح أكثر إلحاحا بعد أن نسوق الملاحظتين آلتّاليتين :

١) إنّ معظم ما أثير حول الشعر من شبهات مثلا ، ينتمي إلى سجلّات معرفيّة وقضايا نقديّة وأدبيّة وقع آلحسم في شأنها منذ وقت مبكّر .

فلقد انتهى المنظّرون ، منذ نهاية القرن الأوّل وبداية الثاني من مناقشة موقف القرآن من الشّعر ، وفهموا بداهة أنّه ليس من الحكمة أن تحاصر الدّعوة الوليدة مفخرةَ مَنْ تتّجه إليهم وعلمَهم الأوحد تقريبا ، والبارىء حكيم تسع حكمته كلّ شيء لا تخفى عليه خافية من ذلك فكان لابدّ من التأويل والتخريج وربط الآيات بظروفها وأسباب نزولها ، ولقد وجدوا في تعامل الرّسول مع الشعر بابًا يسلس التأويل عليه كما جمعوا ما للخلفاء والصحابة وكبار الأئمّة وأفاضل

الفقهاء من أقوال في الشعر وعمل فيه ليقدّموها بين يدي ما حملوا عليه تلك الآيات من تخريج .

فلماذا إذن يعودون إلى إعادة طرح مثل هذه القضايا ؟

كذلك الشأن في مسألة صدق القول وكذبه ، فمنذ المؤلّفات النقديّة الحاسمة التي كتبت في القرن الثالث وبداية الرّابع لحلّ اكبر أزمة عرفها الشعر والشاعر مع ظهور ما يسمّى بالمولّدين ، انتبه النقّاد والعلماء بالشعر إلى أنّ علاقة الشعر بالشاعر تغيّرت وأنّ قوله بدأ ينفصل عنه ليصير أداة لخدمة قضايا لا تمسّه مباشرة بل إنّه وجد نفسه في كثير من الأحيان مجبَرًا على أن يقول مالا يريد أن يقول ، وأن يصرف قوله بمشيئة غيره لا بمشيئته ، ولذلك لم يبق من الممكن الدّفاع عن مسألة الصّدق بل قد يجرّ التمسّك بها إلى تعطيل العمل الشعري وقتل روح الإبداع لدى الشاعر والجرأة على اللّغة .

ولم يكن تغيّر الظروف السياسية الباعث الوحيد الذي حفّز العلماء العرب على حسم مسألة صلة النصّ بمرجعه ، حسما نظريّا تنصهر بموجبه بعض الملاحظات المتناثرة المرويّة عن الفقرات الأولى حول الكذب في الشعر والمبالغة في الصّفة فيه وخروجه عن الحدّ ، تنصهر في صلب تصوّر متكامل للعمليّة الشعريّة وما تقتضيه من وسائل لأداء جملة الوظائف المطلوبة منها ، فلقد كانوا يقدّرون أنّ الشعر كلام

لا يعكس الأشياء وينقلها كما جاءت وإنّما يصوغها بأداته ويزيد في صفاتها ويوهم بما ليس فيها ، وأنّه صناعة لا تحقّق معنى وإنّما تروّج معنًى باللّفظ على حدّ عبارة الشيخ الرّئيس ، وقد وجدوا في ما تسرّب إلى بيئتهم من آراء في الشعر وأقوال في مختلف الصّناعات التي تقوم على الدّيباجة وحسن المعارض والتّزويق مابه فصلوا مقولة الكذب بصفة نهائيّة عن الشّحنة المعياريّة الأخلاقيّة ولم يبق مجال لفهمه على غير وجهه ، فما معنى أن يتواصل بعد كلّ هذا اعتبار الغلوّ بابا إلى «فساد اليقين» والاعتقاد بأنّ الشعر يحمل الشاعر «على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين» ؟

لاشكّ أنّ من خصائص المناظرات والمخاطبات القائمة على الأحكام المنخرطة في نزعة أو المدافعة عن هوى عدم الالتزام بالنسق التاريخي ، لتطوّر المعارف واكتمالها وتأويل الظواهر بما يناسب أصول اعتقادها ، لذلك نراها تجري الحجّة الواحدة إبراما ونقضا ولا تأبه في اقتناصها بما استقرّ من علم وساد من رأي .

نعم إنّنا مقتنعون بكلّ ما سبق مدركون لأهميّة سياسة القول في مثل هذه المواطن إلاّ أنّ كلّ ما تَقدّم لا يجيب عن السّؤال الأصلي الذي يمكن أن يطرح : لماذا هذه المناظرات والمفاخرات وماهي الأسباب التي تنفخ فيها حينا بعد حين فتؤجّجها ؟ من هذا السّؤال نخلص إلى الملاحظة الثانية .

٢) وقعت محاولات عديدة لفكّ النزاع الحاصل بين أنصار

الضّربين وبلغت النّظريّة الأدبيّة في تحديد مجال كلّ بلاغة منهما ووظائفها درجة قَضِيَّة ربّما لم تدرس على الوجه الذي ينبّه إلى أبعادها النظريّة ، ولكنّها بيّنت بما فيه الكفاية أنّ المقايسة بينهما مقايسة مغلوطة من أساسها لا جدوى من ورائها ، ولقد دقّق بعض المفكّرين النّظر في مسألة العلاقة بينهما ووصلوا في الموضوع إلى نتائج نظريّة باهرة يتجاوز كثيرا منها الخصومة إلى مقرّرات أدبيّة غاية في الخطورة ، نكتفي منها بما أورده التّوحيديّ نقلا عن أبي سليمان المنطقي من رفع للإشكال في قضيّة الحال .

فقد قدّم المنطقيّ لما وقع استعراضه من آراء في المفاضلة بين الشعر والنثر بالتأكيد على أنّهما يشتركان في شيء جوهري هو انتماؤهما إلى «هذا المركّب الذي يسمّى تأليفا ورصفا» والمركب يعْني به ما حصل بالمزج على نسبة معلومة بين ما يأتي عن عفو البديهة وفيه تكون صورة الحسّ أكثر وصورة العقل أقلّ ، وما يأتي من كدّ الرّويّة بنسبة للحسّ أقلّ وحضور للعقل أقوى .

وبعد استعراض حجج الخصوم رجع التوحيدي إلى كلام المنطقي لأنّ فيه محاولة نظريّة جريئة لحسم المسألة حسما يقوم على اعتبارات نظريّة غاية في الأهمّية ، لعلّ أبعدها غورا رأيه البديع في مسألة الوزن التي اعتبرها جلّ المنظّرين خاصية الشعر الأولى ، فلقد

رأى أنّ الوزن خاصيّة الكلام بدون تخصيص ، بقي أنّ هذا الوزن يختلف شكله من نمط إلى نمط فالوزن في الشعر نظمه وفي النثر سياقة الحديث ومجراه ، يقول :

«المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النّفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر ، فإذا لقيها الفكر بالذّهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركّب بين وزن هو النّظم للشعر وبين وزن هو سياقة الحديث» .

(الامتاع والمؤانسة ، ٢ /١٣٨) .

وعلى هذا يعطف أمرين أساسيين : أوّلهما أن مجرّد الشكل في الخطاب ليس مدخلا له في البلاغة ، والذي لابدّ منه فيهما السّلامة والدقة وصحّة النسبة وما إلى ذلك من المقاييس المنتجة لأدبيّته ، وثانيهما التأكيد على أنّ بناء الرأي على افتراق الشعر والنثر بناء قاصر إذ بينهما من الاجتماع قدر ما بينهما من الاتفاق ، وأنّ المختلف بالأصول قد يتّفق بالفروع والمتباين بالطبيعة متآلف بالصّياغَة .

فلماذا لم تهدأ المنازعة ولم تقدر هذه المحاولات الجدّية على تطويق الطّرح المتوتّر ؟

أبسط الفرضيات وربّما أقربها إلى قارىء التراث هو اعتبار المفاخرة موضوعا من موضوعات التّأليف

وغرضا من أغراض الأدب ، ذلك أن العرب جروْا على طريقة في آلتّأليف تعتمد الجمع فالتنظيم فالإضافة إن كانت إضافة ، وهذا يعنى أنّنا متى صادفنا في مؤلّفات متأخّرة إعادَةَ طرح لقضيّة لايعني ذلك بالضرورة أنّ أسبابها والباعثة عليها بقيت قائمة .

كما ينشىء فنّ من الفنون الأدبيّة سنّةً في الكتابة تبقى قائمة عند متعاطي ذلك الفنّ من المتأخّرين ، فتصبح المسألة غرضا من أغراضه وموضوعا من المواضيع الأدبيّة الّتي ليس لها بأصلها صلة إلّا الذّاكرة البعيدة الباهتة ، ذلك شأن هذا الموضوع في المقامات مثلا فقد تحوّل عند بعض كتّابها إلى مناظرة تامّة الشروط يتوسّلون في إخراجها بوسائل الفرجة نذكر من بينهم الحريري والسّرقسطي .

إلّا انّ دارس امّهات النّصوص في قضيّة الحال سرعان ما يقتنع بأنّ جدوى هذه الفرضيّة محدودة ، وأنّ قدرتها على تفسير الظّاهرة تفسيرا مقبولا ضعيفة ، ففي كثير من تلك النّصوص صورة عن تواصل الخلاف واحتداد التنازع تؤكّد انّ الأسباب لم تتراجع وأنّ للمسألة جذورا متمكّنة (سبق أن أشرنا إلىَ انّ الأصل الاستعاري الذي اشتقّ منه السجلّ المعتبر عن الخلاف إنّما هو أصل حربيّ) .

أمّا الفرضيّة الثّانية فهي التي تردّ التّنازع بين الصّنفين إلى تنازع بين فئتين اجتماعيّتين ، هما فئة الشّعراء من جهة وفئة الكتّاب من جهة ثانية ، ومنبع الصّراع بينهما المكانة لدى السّلطان وطريقة خدمته .

فممّا لاشكّ فيه أنّ النّثر العربي في شكله المتطوّر الواعي بخصائصه ومميّزاته ظهر في فترة حاسمة في تصوّر السّلطة وممارستها ، سمّاها ابن خلدون «انقلاب الخلافة إلى ملك» . ولقد كان ديوان الإنشاء والكتابة من الدّواوين المهمّة مقوّما من أهم مقوّمات الملك وهي السيف والقلم والمال ، ولقد كان كبار الناثرين العرب في فترات التأسيس الأولى كتّابا تولّوا خططا سلطانيّة مرموقة ، جعلتهم على صلة وثيقة بأصحاب السّلطة ونحن نعرف ما جلبت تلك الصّلات لأصحابها من حُظوة وما نَالَهُم من جرّائها من سوء منقلب .

ولقد تأثّر النّثر بكلّ أنواعه بهذه الظروف الخاصّة التي ألمّت بنشأته وبقيَتْ في أشدّ أنواعه بعدا عن الكتابة الديوانية ذكْرَى هذه الصّلةِ الحميمة بالدّولة وخدمة السّلاطين ، بل إنّنا لا نستبعد أن يكون جمع بعض القدماء بين مِهْنَةِ الكتابة ومِحْنَة الكتابة قد ساهم في رسم الإطار المحيط بعلاقة الكاتب أو المفكّر بالسّلطة .

فلقد كان هذا الصّنف مدعوّا في كلّ حين إلى الإيفاء بحاجتين متضاربتين في الغالب : تسخير قلمه لرغبات

مخدومه وللذبّ عن الدولة ومساندة السّلطان ، فيكـون خطابه ناطقا بحاجات غيره يقول ما يريد منه أن يقول ، ولهذا سهل تنميط هذا الخطاب وحصره في نماذج معدودة .

ووضعه في خدمة فكر صاحبه ليكون معبّرا عن ذاته مبرزا للعيان قناعَاتِه وهذه طريقٌ وعرةٌ محفوفة بالمزالق مَنْ عثرت فيها قدمه هُريقَ دَمُه .

لقد كاَن الكتّاب في كلّ العصور يدركون تمام الإدراك هذه العلاقة الملزمة التي تربط تاريخهم ومكانتهم بتاريخ الدّول والملوك ومدركين لأهميّة الدّور الموكول بهم والخدمة الجليلة التي يسدونها لدولهم ، وقد جمع ابن توابة كلّ ما كنّا نقول في نصّ مهمّ أثبته التوحيديّ كاملا :

«لو تصفّحنا ماصار إلى أصحاب النّثر من كتّاب البلاغة والخطباء الذين ذبّوا عن الدّولة وتكلموا في صنوف أحداثها وفنون ماجرى الليل والنهار به ممّا فتق به الرّتق ، ورتق به الفتق وأصلح به الفاسد ولمّ به الشّعث وقرّب به البعيد وبعّد به القريب وحقّق به الحقّ وأبطل به الباطل لكان يوفي على كلّ ماصار إلى جميع من قال الشّعر ولاك القصيد (...) وأين من يفتخر بالقريض ويدلّ بـالنّظم ويباهي بالبديهة ، من وزير الخليفة (...) ومتى كانت الحاجة إلى الشعراء كالحاجة إلى الوزراء » .

(الإمتاع ، ص ١٣٧) .

ولقد مكّن لهذه الفئة في الدّولة ضمور حجم الشاعر بتراجع دوره وابتعاده عن الوظائف التي بوّأته المنزلة التي كانت له حين كان الشعر فتوّة وذبًا عن القوم والقبيلة و «غناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيّامها الصّالحة وأوطانها النّازحة وفرسانها الانجاد وسمحائها الأجواد لتهزّ أنفسها إلى الكرم وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم» .

(العمدة ، ١ / ٢٠) .

إلّا أنّ تحوّل الشاعر عن هذه المكانة شيء مسطور في الكتب شائع بين مؤرّخي الأدب وجامعي أخباره ، فلقد صار الشّعر مكسبة وتزلّفا ومدحا ، غاية قائله أن يكون القول مستجيبا لرغبة المقول فيه قادرا على تزهية نرجسيّته وتدعيم رأيه في نفسه .

بلغ تسخير الشعر للكسب درجة قصيّة «فصار قرض الشعر في الغالب إنّما هو للكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأوّلين» .

ونتيجة لذلك «أنف منه أهل الهمم والمراتب من المتأخّرين وتغيّر الحال فيه وأصبح تعاطيه هجنة في الرّئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة» .

(ابن خلدون ، المقدّمة ، في ترفّع أهل المراتب عن انتحال الشعـــر ، ١١٢٣) .

فلا غرابة إذن أن يكون التدافع بين الفنّين تدافعا بين فئتين وأن يكون أصل هذا التدافع نوع العلاقة بالسّلطة وجنس الخدمة التي يؤدّيها كلّ فريق للدّولة ، فمن كان يخدم مصلحة الدّولة ويصون منافعها ويذبّ عنها يشعر لا محالة بأنّه أرفع مكانة ممّن شغله الشّاغل التلطّف للقائم عليها والتوسيع من «أناه» وتقوية نرجسيّته .

ولمن المفيد دراسة المسألة دراسة مستقصية تحاول أن تستصفي كلّ النتائج التي ترتبت عن علاقة اشكال الخطاب وفنون القول بالسّلطة .

إلّا أنّنا لسنا مقتنعين كلّ الاقتناع بأنّ هذا التفسير الفئوي هو الدّلالة العميقة لهذه المنازعة ، رغم ما يقوم في تاريخ الكتابة العربيّة من حجج تؤكّد هذا المنحى في التفسير ، ففي كلّ هذه الكتب والمناظرات إشارات تشي بأنّ وراء كلّ ذلك معنى آخر عميقا لعله أخطر من كلّ المعاني السّابقة .

فلقد لاحظنا مرارا أنّ أنصار الشعر وخصومه على السّواء يربطون بينه وبين نمط ثقافي وطريقة في التّواصل تختلفان عن نمط النثر وطريقته ، بل إنّهم أكّدوا أكثر من مرّة على أنّ مأتاهما ليسا واحدا وأنّ أصلهما في قوى النفس مختلف .

فالشعر عماد بنية ثقافيّة قناتها المشافهة ومستودعها الذّاكرة وأصلها الحسّ ، وليس البحث عن الأعاريض

والأوزان فيه إلّا صورة من صور البحث عن الوسائل التي تضمن للخطاب البقاء في حافظة معرّضة كلّ لحظة إلى عوامل التّلف والنّسيان والاختلاط .

على هذا النّحو نفهم قولهم المشهور :

«ما تكلّمت به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عُشره ولا ضاع من الموزون عُشره» .

(العمدة ، ١ / ٢٠) .

فطريقة بنائه التي تربط أجزاءها بعضها ببعض تضمن طول بقائه على أفواه الرّواة وامتداد الزمان الطويل به ومن أجل ذلك ترسّخت العلاقة في البدء بينه وبين البيئة التي نشأ فيها ، وكان الشاعر مطالبا في شعره أن يكون صادقا جامعا في شعره أشتات تراث قومه ممجّدا قيمها مخلّدا مآثرها حتّى يكون صلة بين النّاس على اختلاف أزمنتهم وبعد ديارهم . فلقد كان «علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه» لذلك جرى أنّه ديوان العرب وسجلّ أخبارهم وأيّامهم وذاكرتهم التي يتواصل عن طريقها ذِكْرُهم ، ولمّا كان شكل الخطاب في المشافهة وهيئة الكلام في الحفظ والرّواية أمرين أساسيين ، أكّدت مناهج التعليم التقليديّة جدواهما ، فهمنا الاحتفال ببنية الإيقاع الخارجي في التراث العربي ، فذلك الإيقاع لم يكن يؤدّي دورا جماليّا بالأساس وإنّما كان يؤدّي دور شدّ

النصّ إلى الذّاكرة باعتباره بنية تقع على بنية لتجعلها أكثر تماسكا يستدعي بعضها في الذاكرة بعضها الآخر .

فالشعر إذن عنوان بنية ثقافيّة لها مراسمها المخصوصة في إنْتاج القول وتلقّيه ولها أيضا تصوّرها لوظيفة النصّ والكيفيّات التي تتحقّق بها تلك الوظائف .

أمّا النثر في صورته المكتملة فنمط طارىء ظهرت أولى نماذجه بعد ميلادِ الشّعر بدُهور ، والّذين يؤكّدون ، بمحض النّظر والتّصَوّر «أنّ الكلام كأَن كلّه منثورا» لم يسعفهم تاريخ الأشكال الأدبيّة بشاهد على ما يقولون إلاّ بعض النّماذج الغريبة المنسوبة إلى السّحر والكهانة .

والنثر بحكم أساليب تعاطيه والظروف الخاصّة الحافّة بنشأته سلوك ثقافي يعتمد الكتابة طريقة للإيصال ، والوثيقة المادّية مستودعا لما يستودعها صاحبها صيانةً للعلم وحفاظًا على المنافع .

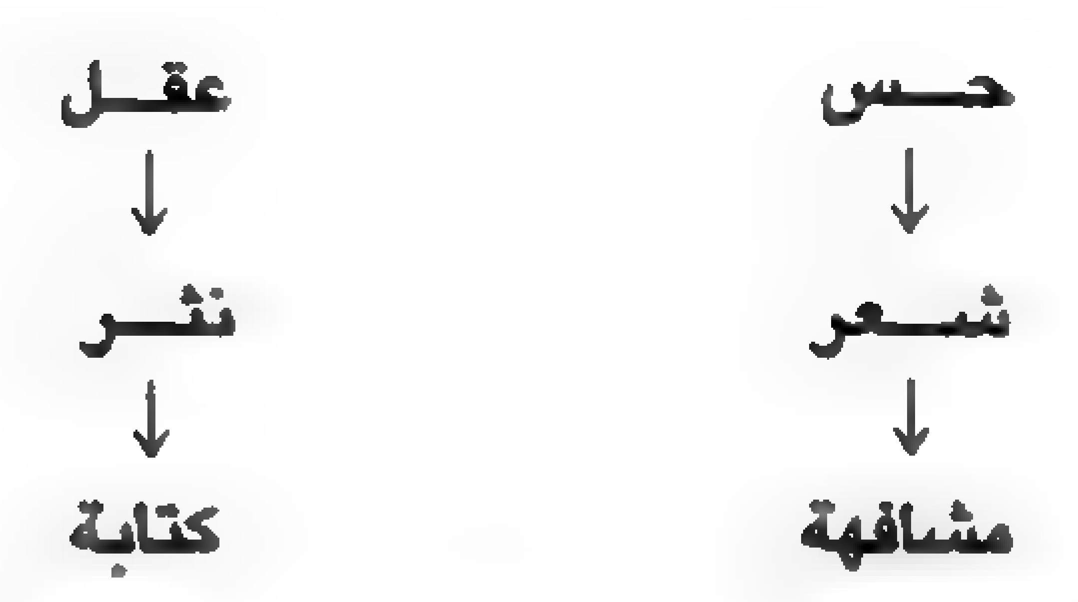
«ولولا الكتب المدوّنة والأخبار المخلّدة والحكم المخطوطة التي تحصّن الحساب وغير الحساب لبطل أكثر العلم ولغلب سلطانُ النسيان سلطانَ الذّكر ولما كان للنّاس مفزع إلى موضع استذكار . ولو تمّ ذلك لحرمنا أكثر النّفع» .

(الحيوان ، ١/٤٧) .

وفي هذه الطريقة تبديل لمخطّط التّواصل جملة وآليات البث وآلالتقاط وطرائق بناء النصّ ، فالمشافهة تقتضي أن يكون السّامع في حضرة المتكلّم وفي مجال مايصل إليه صوته كما تقتضي أن يكون النصّ في أساليب صياغته وطرق إيراد معانيه على هيئة يسهل معها فهمه وإدراك مضمون خطابه لأنّ النصّ منصرم ضائع ينعدم بمجرّد أن يقال ليس في قدرة الذاكرة الاحتفاظ بنسقه ، فيضيع منه في الغالب مالم يدرك لأنّ شكله وسيلة لأداء معناه ولذلك نراهم تأثّروا في صياغة مقاييسهم بهذا الجانب ، فمقتضيات آلمشافهة ماثلة بشكل واضح في مقولة آلجاحظ آلمشهورة «خير آلكلام ماكان قليله يغنيك عن كثيره وكان معناه في ظاهر لفظه» . وربما كان ذلك ظاهرا في كلّ النظام آلبياني العربي لمن تدبّره وقلّب الرّأي فيه .

أمّا آلكتابة فتوسّع من دائرة الاتّصال بجعلها الغائب شاهدا وآلقصيّ قريبا وتثبيتها النصّ في رسوم تحفظه وتقيه عاديات الدهر وآفات النّسيان فتتغيّر مراسم التقبّل ويتحوّل السّماع إلى قراءة تتحكّم في النصّ أكثر ، وتشقّه في كلّ اتجاه وتعاود قراءته إن احتاجت إلى ذلك وتنفذ إلى معناه من رسومه وخلقه الموائل .

فآلنّثر وآلشّعر بنيتان مختلفتان بالمـأتى والهيئة وطريقه التّواصل والوظيفة ، وقد جمعت هذه الاختلافات في بنيتين ثلاثيتين هما :



أفلا يكون التدافع بين النّمطين على مرّ الأيّام صورة لتدافع بنيتين ثقافيتين مختلفتين : بنية أصلية قوامها الشّعر وبنية دخيلة متسرّبة قوامها النثر ولاسيّما أنّنا نجد البنيتين في قلب الصّراعات وواسطة التوتّرات التي انتابت المجتمع العربي الإسلامي إلى عصور متأخّرة .

إنّ في نشأة الفنون الأدبيّة وفي بعض النّصوص الأمّهات ما يجعل هذا التأويل مُمْكنا ، فلقد ساهمت العناصر الأجنبيّة مساهمة ذات بال في إرساء قواعد النثر وإليها تنسب منجزاته الأولى ، ولقد كان جلّه في آداب الملوك وسياسة الرّعية وفي مواضيع من تقاليدهم السّياسيّة العريقة أو من تجارب الأمم التي كانوا يعرفون آدابها ، ولقد تقلّد هؤلاء مناصب مرموقة في الدّولة وكانوا القائمين على المخاطبات السّلطانيّة حتى غدا بعضهم صاحب مذهب فيها .

والأكيد أنّ العلاقة بين هذه العناصر والعناصر العربيّة لم تكن صريحة خالصة وكان الحكّام أنفسهم

ضجرين من قدرة بعض هؤلاء الكتبة ، مرتابين من صفاء نواياهم وليس قتْلُ ابن المقفّع ، على ما تذكر الكتب ، إلّا صورة من صور ذلك الضجر .

ومع ذلك فليست هذه الناحية العرقيّة أهمّ عنصر في تأجيج النّزاع ، وإنّما الأهمّ منها اكتشاف الثقافة العربيّة شيئًا فشيئًا قصورَ أَدَاتها الثقافيّة باكتشافها للحضارات الأخرى وطرق ممارستها لما نسميه نحن اليوم الفعل الثقافي .

ولمن أهمّ النّصوص دلالة في هذا المجال مقدّمة «الحيوان» للجاحظ التي تعبّر عن عمق شعور صاحبها بالفارق القائم بين ثقافتنا وثقافة غيرنا وإرهاصه بضرورة التحوّل عن عهْد الشعر والمشافهة إلى عهد النّثر والكتابة ، ولا نعتقد أنّ نصًا من نصوص ثقافتنا تناول فضل الكتاب كما تناوله الجاحظ في تلك المقدّمة الدّسمة ، ولقد كان تناوله له مندرجًا في استعراضه لوسائل البيان التي يختصّ بها الإنسان من جهة أنّه يمتاز عن بقيّة الموجودات بأنّه دليل يستدلّ ، فرأى للكتابة والخطّ من المزايا ما يفوق اللّسان وإن استعان بالإشارة ويفوق دلالة الإشارة ودلالة النصبة والعقد ، وفضل الكتاب عنده مراهنةٌ حضاريّةٌ وانخراطُ ثقافة في زمرة ثقافات وخروجُها من عزلتها التي أبقاها فيها اعتمادها على طريقة في القول فضيلتُها مقصورة عليها .

وعلى هذا الأساس لابدّ من مراجعة كلّ ماجاء في هذه

المقدّمة متعلّقا بالشعر والّذي قد تستخلص منه القراءة آلعَجْلى غيرما تدلّ عليه النّصوص متى نظَرْنا إليها مترابطةً .

فتأْريخُه لميلاد الشّعر المعروف وحديثُه عن صعوبة ترجمة الشعر ومعجزة الوزن فيه ليست حديثَ المتبجّح المنتصر المفتخر بما عنده افتخار الجاهل ، وإنّما هي خيبة من اكتشف ضعف مَا بيَده وقلّة جدواه بآلمقارنة بما بدأ يهبّ على الحضارة العربيّة الإسلاميّة من ريح آلثقافات المجاورة .

إنّ المجتمع الجديد الذي بدأتْ تتحدّد معالمه في آلمدن وآلأمصار لايمكنه أن يبني كيانه ويخلّد مآثره بآلشّعر وحده ، لأنّه لايمكن أن يكون بضاعة صالحة للتبادل والترافد وقضاء المآرب والحاجات من تواصل الثقافات وترابطها لأنّه «لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النّقل ، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب» .

(الحيوان ، ١/٧٥) .

إنّ حركة النّقل التي آزدهرت في عصر آلجاحظ ووضعته في حضرة نصوص مختلفة في مواضع شتّى هي التي فطّنته إلى هذه الخاصّية العجيبة في الشعر ، التي ماكان ليتفطّن إليها لولا ما وفّرته النُّقُول من إمكانات آلمقارنة والمقايسة ، فقول الجاحظ : «وفضيلة الشعر مقصورة على

العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب» لا تعني البتّة أنه لا يعرف لغيرهم شعرا ولا تعني من باب أولى وأحرى أنّه يفخر بذلك وإنّما تعني أنّه لا يمكن أن يكون أداة تواصل بين ثقافتنا وثقافة غيرنا كما لايمكن لنا أن نساهم به في إغناء ما بحوزة غيرنا ، يدلّ على ذلك نصّه الذي عطفه على النصّ السّابق :

«وقد نُقلت كتُب الهند ، وترجمت حكم اليونانيّة وحوّلت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئًا لَمْ تَـذْكُرْه آلعجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم» .

(الحيوان ، ١/ ٧٥) .

فلا مناص لثقافة تريد أن تعطي بقدر ما تأخذ من أن تتحوّل عن أزمنة الشّعر وطقوسه لتدخل أزمنة الفكر والحكمة والبحث والتقصّي ، حتّى يجوز علينا النّقل ويرث غيرنا عنّا كما ورثنا عنه .

على هذا النّحو المقتضب المختصر يتبيّن أنّ الصّراع أصله دفاع بنية عن ذاتها ووقوفها في وجه عوامل آلْخَلْخَلة التي جاءت تهدّد كيانها .

وإذا ما صحّت هذه الفرضيّات أمكننا النّظر إلى كثير

من المظاهر الغريبة التي عَلِقَت بالنّثر نظرةً أخرى وتخريجها على غير الوجه الذي أوّلت عليه .

فالعارف بتاريخ النّثر العربي يلاحظ أنّه سرعان ما وقع تطويق جانب مهمّ منه بعناصر إيقاعيّة خارجيّة أثقلت كاهله وبدّلت هيئته حتّى أصبح مَا بَيْنَهُ وبين ماجاء قبله واهيا ضعيفا ، فلم يمض على نمط الجاحظ في النّثر قرن أو بعض القرن حتّى نجمت تباشير ما سمّي بعد ذلك النّثر الفنّي في نهاية الثالث وكلّ القرن الرّابع ، ومن أبرز خصائص هذا النّثر طغيان المحسنات عليه وإحاطة الايقاع الخارجي به من كلّ جانب حتّى انّه اصبح في بعض نماذجه متين الصّلة بالشعر لا يفرقه عنه إلّا الوزن .

إنّنا تعوّدنا أن نربط ذلك بالتأنّق والحضارة وحياة الترف والمدن ورهافة الحِسّ ، ممّا حبّب إلى نفوس الكتّاب الصّنعة والتصنّع والتأنّق ، لكن ألا سبيل إلى اعتبار ذلك صورة من صور الصّراع غرضها ردّ النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله ومن ثمّ ردّ الاختلاف إلى الائتلاف والمتعدّد إلى المفرد تعبيرا من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الّذي شبّت على غنائيّتِه ؟

●●●

الشعر وصفة الشعر في التراث●

مازلنا نقرأ بين الحين والحين مقالات حادة اللهجة تتصل بالكتابة الشعرية يطالب بعضها بدفع حركة التجديد الى أقصاها بحثا عن الشكل الممكن الذي يستجيب لحاجات التعبير المتطورة ويبني كيانا ايقاعيا ودلاليا مندسا في العصر في حل من مراسم الشعر التقليدية ، ويصادر بعضها ، وقد مضى على بدايات التجديد ما يزيد على نصف قرن ، هذا الحق وباسم سلطة التراث يشككون في كثير مما أنجز ضمن حركات التجديد من معالم شعرية متميزة ويذهبون في الاحتجاج لسمت العرب في كتابة الشعر مذاهب تزيد في قطع صلته بالعصر من حيث تريد تدعيمها .

ويشعر القاريء أنه واقع في الحالتين في دائرة تسلط خطابين متنابذين يصعب التقريب بينهما لأنهما ، وراء قضايا الشعر والأدب ، يدافعان عن مواقع فكرية وأيديولوجية مختلفة اختلافا يصل الى القطيعة أحيانا .

ان النقاش في قضايا الكتابة كالنقاش في غيرها من الاشكالات المطروحة علينا في تبين مسالك التطور مفعم الى

● مشاركة المؤلف في مهرجان المربد الشعري السادس ٢٦/١١ ـ ١/١٢/١٩٨٥م .

حد التشبع بالأهواء والنزعات والانتماءات ولذلك تجد الكلام يقال والنصوص تبنى على مقاس النص المضاد لا على مقتضيات البحث والتبين ومن هنا انبنى هذا النقاش على غموض المفاهيم وتداخلها وربما تعمد الخلط بينهما .

قد يكون كلامنا متأثرا بما نقرأ في تونس وقد لا تكون المسألة مطروحة في بعض البلدان العربية على هذا النحو ولكننا لاحظنا أننا نشترك في عدم الاقبال اقبالا جديا على ترشيد « المعركة » وتطويق الخطاب الايديولوجي الآخذ برقابها .

واننا في هذا المقال نشارك بجهد متواضع في هذا التطويق بالتمييز بين مفهومين في دراسة الشعر : التمييز بين الشعر نمطا للكتابة والشعر صفة للكلام ورشحا عنه وهو الثنائي القائم في الدراسات الانشائية بين الشعر والشعرية أو بصفة أوسع بين الشعر و « الأدبية » أي بين الوجه المخصوص للكتابة والقوانين الانشائية الكلية التي لا يمثل النمط المخصوص الا امكانية من امكانيات تحققها .

أ ـ الشعر طريقة في الكتابة

لم تلق مقولة من مقولات التراث من الانتقاد ما لقي حد الشعر في قولهم :

« الشعر كلام موزون مقفىّ دال على معنى » .

وقد رأى فيه دعاة التجديد قتلا للشعر ومعطلا للابداع

لانه حد يضع الشعراء في شروط الاتباع ويخضعهم لنموذج تقليدي يقوم على الايقاع الخارجي البسيط ، وليس فيه أية قدرة تحويلية تثري الابداع وتطوره . ورأوا في انبناء البيت على الانتظام رقابة مملة كما اعتبروا القافية قيدا شكليا يحول عمل الشاعر الى جري وراء الموافقة الصوتية وان كان على حساب المعنى .

ولقد جمع أدونيس المعاني السابقة في قوله :

« الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي الى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي » .

(مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ص ١٠٨)

من هذا المنطلق طالبت أجيال من الشعراء بتجاوز نظام القصيدة وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم الشعر العربي كما حددتها الممارسة الطويلة ودعمها الخطاب النقدي الدائر على تلك الممارسة .

وتم التجاوز على مراحل :

ـ مرحلة تناولت معمار القصيدة الغرضي بتخليصها من المطالع التقليدية وربطها بالعصر ، والأكيد ان المضامين الجديدة ساهمت بقسط وافر في تلخيصها من المطلع والمقدمات . وهذا التجاوز هو ، متى استثنينا بعض

٢

الشعراء ، قدر مشترك بين الشعراء منذ ما يزيد على نصف قرن . ويبدو أن القصيدة العمودية تسير باتجاه الانفصال عن تجربة الشاعر العربي القديم . ولم يبق يربطها بتلك التجربة ، في الظاهر ، الا البنية الصوتية الخارجية .

- تجاوز ثان تناول معمار القصيدة في اتجاه أفقي بالتخلص من حيز البيت وسلوك أسلوب جديد في الحلول بالمكان وتنظيمه مقام على رفض أن يرتبط القول بكمّ صوتي مرتب على نحو ما ينزل بمكان لا تبنيه عملية الشعر ذاتها . ومعنى ما تقدم التمرد على أهم ركن من أركان الشعر القديم المتمثل في التوازي الصوتي المعنوي الذي يفرضه ورود القافية قفلا للبيت يصب ما قبله فيه ويشد هو ما جاء قبله اليه .

وقد قامت بأعباء هذه المرحلة حركة ما سمي بالشعر الحر الذي تعود الريادة فيه للعراق بلا منازع .

وعلى ما حظيت به هذه الحركة من اهتمام وما ألف في شأنها من دراسات جدية عميقة ، فاننا لا نستطيع الربط بدقة ، بينها وبين خصائص المرحلة التاريخية التي شبت فيها ومعرفة ما اذا كانت هذه الحركة ايذانا بانقطاع في مستوى ما يؤسس ذاتنا الثقافية أم انها على ما تعلن من ابتعاد عن النموذج وانفصال عنه حركة في السطح تباشر التواصل اذ تعلن الانقطاع .

والرأي عندنا ، هو رأي نقوله ولا نتشبث به ، ان الحركة تقوم وظيفيا على نقيضين :

أ ـ الاعلان عن تأزم القصيدة التقليدية وصعوبة أن يتواصل نمطها .

ب ـ تثبيتها ودعمها بالمبادرة الى تبديلها بالحفاظ على كثير من مقوماتها .

وهذه الخصائص من طبيعة الفكر الاصلاحي ، ويكون من المفيد ان ننفذ الى داخل التجربة الجديدة لنفهم طبيعة الكيان الذي تريد .

ـ مرحلة ثالثة نعيشها اليوم يعلن أصحابها ضرورة تجاوز التجاوز وقد تجلى ذلك في أشكال مختلفة هي « غير العمودي والحر » و « قصيدة النثر » أو « النثيرة » وما الى هذه التسميات التي تمتلىء بها مجلاتنا الادبية .

طبعا ان الشعر المعاصر سعي دائب للربط بين تجليات الابداع باللغة و « روح العصر » وهو قطب الرحى في اشكالية الحداثة والمعاصرة التي تسعى جل مظاهر الخطاب العربي لأن تكون في صلبها وقد أعطت حركات التجديد انتاجا شعريا متميزا ، كما استطاعت بعض التجارب تحويل الشعر عن النمط البياني القديم والزج به في مغامرة الكتابة الجادة المضنية .

وليس في نية هذا المقال استنقاص هذه الحركة فلقد غدت معلما من معالم ثقافتنا واستطاعت ان تغير بعمق ذائقتنا الفنية « انشاء وتقبلا » وانما غرضنا ما أحاط بتجربة الحداثة في الشعر من القراءات التي قام بها الشعراء والنقاد

في صورة مجادلات أو بيانات أو دراسات تبين لنا بعد القراءة ان فيها كثيرا من التحامل في الحكم وربما التجني على القدماء في نظريتهم في الشعر .

فما معنى تعريفهم الشعر بعنصري الوزن والقافية ؟

النظر في تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظر قاصر , لا يستطيع أن ينفذ الى جوهر هذا الحد لأنه مستمد من المقابلة ذاتها . فالخصائص المميزة لأحد النمطين ليست مستمدة مما فيه ولكن مما ليس في غيره . وهو أمر تسكت عنه جل الكتابات ويؤدي السكوت الى سوء التقدير ويغلق دون النظرية العربية في الشعر منفذا من منافذ فهمها لعدم اعتبار النسق الذي بنته وانبنت عليه .

وبقراءة النصوص القديمة يتبين أن النظم / النثر زوج منهجي استعمل لوصف مجمل الانجازات اللغوية في باب ما سموه « تأليف العبارة » .

يقول ابن وهب الكاتب (القرن الرابع) :

« واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا . والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام » . (البرهان في وجوه البيان ط ١ ، بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٦٠ .

وقد وجدوا للمفهومين قدرة اجرائية كافية للاحاطة بأصناف الكلام ولم تكن مجاري الخطاب تحوجهم الى أكثر من التنويع على هذه الأصول ، فكان الشعر قصيدا ورجزا

ومسمطا ومزدوجا . ولم يخل المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا ...

لذلك سأعود الى ضبط خصائص كل نمط بحمل الواحد على الآخر فكان أن قابلوا بين :

- الشعر / الكلام .
- القول الشعري / القول الحقيقي .
- القول الشعري / القول العادي .
- الشعر / غير الشعر .

(انظر في تفصيل ذلك مقالنا «ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب »، ضمن هذا المؤلف .

وقد جمع ابن طباطبا العلوي كل هذه المشاغل في تعريفه : « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم » (عيار الشعر ، ص ٩) .

واضح في هذا الحد اعتبار الانتظام أو النظم خاصية مميزة للشعر بل المميز الوحيد بين النمطين . معنى هذا أنها مؤشر النمط وراسمه الاساسي والدال عليه ، ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحد على نوع من النثر وانّما هو تميز بين الشعر ومختلف تجليات النثر ونصوص التراث في حد الشعر تؤكد كلها ان الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشعر ومميزاته حتى إن بعضهم عدها من جوهره تمكن له في جنسه بقدر اشتماله عليها :

« الـوزن أعظم أركـان حـد الشعـر وأولاهـا بـه خصوصية » .

(العمدة ، ١/ ١٣٤)

« ان بنية الشعر انما هو التسجيع التقفية . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر » .

(نقد الشعر ، ص ٢٣)

« ان الأوزان مما يتقوّم بـه الشعر ويعـد من جملة جوهره » .

(منهاج البلغاء ... ص ٢٦٣)

ومفهوم الانتظام مفهوم شكلي صوتي علقوه بـالوزن والقافية وعندما تبين لهم أن الطاقة التمييزية للمفهومين ليست قاطعة اضافوا ضوابط أخرى أهمها القصد الذي ذكرته بعض التعريفات لأسباب عقائدية واضحة .

إذن الوزن والقافية عناصر صوتية ايقاعية وظيفتهـا تمييزية وهي أكبر المداخل الى نظرية الأجناس في الأدب . وقد تعلق التمييز بالبنية الخارجية اذ يحمل المصطلح على أديمه ماديتـه باعتبـار النظم والنثر صـورتين ماديتين استعملهما النقاد للكلام من نظم الدر والحب ونثره . فالنثر صورة على غير رسم بينما النظم صورة على هيئة معلومة ورسم بين .

وعلى هذا التمييز انبنت نظريتهم في القدرة والبراعة

والتفوق ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر .

فبراعة المنشيء وتفضيل شاعر على شاعر وتحديد مراتب الشعراء ، أمور مرتبطة بفكرة القيد . ان البيت جملة من القيود الصوتية الايقاعية المعنوية . والشاعر مطالب أن يذيب في مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية وأن يشغل هذا الحيز المحدود برسم لغوي يتجاوزه بما يحرك في اللغة من طاقات الايحاء والرمز .

ان القدرة والبراعة في الانتقال من حال من لا يبذل جهدا في اتيان اللغة لانها تنثال عليه انثيالا بما هي جزء من طبيعته وأهم مقوم من مقومات آدميته ، وهي حال من يؤدي اللغة ولا شعور بوجودها كتشكل لانها تجري في كلامه جسما شفافا غائبا يؤدي رأسا الى ما يدل عليه ، الى حال المتكلم الذي تكون اللغة في كلامه قضية يؤديها حسب مقتضيات ويجريها اجراء محكوما اراديا ينعكس فيه فكر الفاعل على آلة الفعل .

ولقد دفع النقاد العرب مسألة القدرة إلى اقصاها وانتهوا الى أن اعلى مراتب البراعة السيطرة على القيد المضروب وفك الحصار المفروض حتى لا أثر لهما في المنجز من اللغة وبذلك يتأكد ان الابداع فوق القانون . هكذا نفهم هذه الاعتبارات النقدية المنثورة في كتبهم :

« كان شعره كلاما ليس فيه تكلف » .

(ابن سلام ، طبقات ، ص ٤٦) .

« أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما » .
(ابن طباطبا ، عيار ، ص ٤٨) .

والقرينة الدالة في كلامهم على ان هذه المرحلة قمة البراعة وصفهم هذا النوع من الشعر بـ « المطمع » ذلك ان صورته الظاهرة ، لشبهها بما يجري على ألسنة الناس تُطمع فيه ولكن سرعان ما يتبينون ان السهولة سنم الفن والابداع .

وعلى هذا النحو نفهم لماذا احتلت القافية مكانة متميزة في معمار القصيدة في نظرية للبراعة تستند الى مقياس القيد . فهي تحقق للقصيدة ـ أو لا تحقق ـ حسب قدرة الشاعر على التحرك مقيدا انتظامًا صوتيا معنويا إذ هي كما سبق أن قلنا المرآة العاكسة لكل البيت ونهاية المطاف للمعنى الذي يجري وراءه الشاعر ثم انها الى ذلك المحرك الذي يتركز فيه تراكب النظامين الصوتي واللغوي مما يؤكد صلتها بنظم المعنى في العمل الشعري وهو ما أدركه منذ وقت مبكر جل النقاد العرب .

فما عسى أن تقول اللغة مقيدة ، وما هي الطاقات التي على الشاعر أن يكتشفها فيها لمراوغة هذا التسلط حتى تقول تجربة ذاتها كاملة في ذلك الاطار ؟ .

لا سبيل الى ذلك الا القدرة الفائقة على التصرف في اللغة أو ادراك خفايا الأشياء ودقيق الترابطات بينها فيروض الشاعر كل ذلك ويصبح حيز البيت متسعا يقول في مداه

الشاعر بعض تجربته ويبشر بملامح ما لم يقل ولم يأت منها .

ولما يؤكد تلازم النظم / النثر في استصفائهم الخصائص التمييزية مقارنتهم في باب الجوازات بين الشاعر والمتكلم . فاذا تساويا في « الفلج » كانت مزية الشاعر أكبر ، وأما العي والاسهاب :

« اذا وقعا في الشعر والقول كان الشاعر أعذر وكان العذر على المتكلم أضيق وذلك أن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ، فالكلام يضيق على صاحبه والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله » .

«البرهان في وجوه البيان ، ص ١٦١ .

فالوزن والقافية حصار ومضايق متأنية من تزاوج نظامين مختلفين : نظام لغوي ونظام ايقاعي مختلف التجليات له صلة بأبعد ما فى الانسان من أغوار روحية وله صلة بهيئته وشكله الخارجي .

على هذا النحو تكون اللغة في الشعر مشدودة دلالاتٍ وهياكل الى هذه البنية المتسلطة فيصبح الفعل الشعري فعلا تحويليا يغير من طبيعة اللغة ذاتها بما انه يعيد صياغتها صياغة تستجيب لمقتضيات النسقين .

هكذا نفهم باب الجوازات ، ففيه اشارة الى التحولات التي ترشح من تراكب النظامين ، فيتسبب النظام الايقاعي في تغيير بنية اللغة كما يساهم نظام هذه في اخضاع الميزان

النظري له . وفي هذا الاطار يصبح الحديث عما « يجوز للشاعر بالضرورة » من جوهر العملية الشعرية ذاتها لأن الجواز من غير حد معناه انتفاء النظام أو بصورة أدق انتفاء عمل النظام . ففي الشعر جوازات ولكنها محدودة حتى لا ينتقض ما به نميز بين الشعر وغيره من الانجازات اللغوية . وكلماكان الشاعر مستغنيا عن هذه الرخصة كانت مرتبته في الشعر أدخل . والبراعة أن يفك الشاعر قيده ولا معين ايذانا بأن الفعل الابداعي فعل مغصوب يقوم على معادلة السلطة وتجاوزها أي انه فعل من طبيعة متحفزة يسير في مواجهة التحدي . وسلطة القاعدة متى تعمقنا النظر لا تختلف عن اشكال السلطة الاخرى ، انها من طبيعتها .

والنصوص الرائعة التي احتفظت بها امهات الأدب والنقد في اخبار الشعراء حيث تكثر الاستعارات المسيرة الى معاناة الكتابة وآلام ميلاد الشعر صورة من صور الضيق والحصار المضروب على الفعل الانشائي . ومن هذا اشتقوا أيضا بابا من أبواب المفاخرة والزهو . فقول الشاعر :

« انام ملء جفوني عن شواردها »

يحرك في القاريء كل هذه المعاني الحافة بالعمل الشعري . لكن هل لهذه العناصر قدرة توليدية أي هل ينشأ الشعر أو الفعل الشعري من اخضاع اللغة للايقاع ؟.

ب ـ الشعر صفة للكلام :

البنية الصوتية الايقاعية وتولد الفعل الشعري مسألة شائكة عويصة ليس في علمنا عنها أكثر من علم القدماء حيث قرنوا في مؤلفاتهم اللذة والشعور بالراحة بالاعتدال وحصول وظيفة الاطراب عن الايقاع والانشاد لأن :

« الانشاد والانتظام صورتان للكلام في السمع كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى » .

(توحيدي ، مثالث ، ص ٥ ـ ٧)

ويرى الفارابي أن :

« نسبة وزن القول الى الحروف كنسبة الايقاع المفصل في النغم ، فان الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل » .

(الموسيقي الكبير ، نقلا عن جابر عصفور ، مجلة الكاتب عدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٢٥)

لكن نصوص التراث تؤكد ان صورة الايقاع الخارجي عارية لا تحقق هذه الوظيفة ، يدل على ذلك اجراؤهم لفظ النظم في باب العيب والتقصير ورفضهم اطلاق صفة الشعر على كل كلام ليس لصاحبه الا فضل الوزن والقافية . ولتواتر هذا الامر واطراده يبدو ما حرروه في محاسن الشعر احترازا من الحد الذي وضعوه وتنبيها من مزالقه .

« والشعر هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة وما خالف هذا فليس بشعر » .

(ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٢٣)

« وانما سمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (......) كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم يكن له الا فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير » .

(العمدة ، ١/١١٥)

فبمادا اذن يكون الشعر شعرا ؟ ماذا يجب أن ينضاف الى العناصر التمييزية لتصبح البنية توليدية ؟

« لئن أقر النقاد على اختلاف مذاهبهم بأنه : « ليس للجودة في الشعر صفة انما هو شيء يقع في النفس عند المميز » .

(العمدة ، ١/١١٩)

فانهم اجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه اذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن الشعر كلام » وان أحسن الناس كلاما أشعرهم » وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية ان الكلام فيه يجري على وجه مغير وهو شرط حصول الفعل فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب على السمت العادي في تأليف العبارة وهذا يعود الى وظيفة الشعر ذاتها وطبيعة المعاني التي يصاغ منها .

فلقد رفض النقاد قيام الشعر على المعاني العقلية واستبعدوا أن يقبل الناس عليه لما قد يوفر لهم من فرص القياس ، واغراق بعض الشعراء في المعنى أحرج النقاد من انصارهم وأربكهم لاسيما عندما تتعاظم المعاني ويحتجب القصد ، يقول القاضي الجرجاني :

« والشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة » .

(الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٠٠)

وقد استطاع النقاد الذين فكروا في ظاهرة الشعر انطلاقا من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو في الشعر أن يطوروا الاشارات الكثيرة الموجودة في غيرها من كتب التراث والتي تؤكد احساس أصحابها بخصوصية الشعر وأن ينظموها ليبرزوا الترابط الجدلي بين طبيعة الشعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصورهم للشعر مصطلحا التخييل والحكاية .

فلقد أكد الفارابي في أكثر من موضع أن الشعر :

« يلتمس أن يخيل » .

(كتاب الحروف . ط . محسن مهدي ، ص ٧٠)

وان غرضه :

« ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم » .

(قواعد الشعر ، ١٥٧)

ولئن كنا في آثار الفارابي وابن سينا نتبين معنى المحاكاة والتخييل بصعوبة لان الفهم يقتضي النظر في النظام الفلسفي جملة .

(انظر مثلا مقال ، جابر احمد عصفور : نظرية الفن عند الفارابي ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ديسمبر ١٩٧٥ ص ١٠ ـ ٣٥)

فان المتأخرين من علماء القرن السابع والثامن أمثال القرطاجني والسجلماسي قد ركزوا حديثهم في هذه المسائل على قضايا الشعر واستوفوا القول في التخييل والمحاكاة .

وللسجلماسي في المنزع البديع نصوص على غاية من الأهمية تمثل في التنظير ، في حدود علمنا ، قمة ما وصل اليه التفكير في الشعر في سياق قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو .

والطريف عنده اعتباره التخييل جنسا من البيان يقوم على أربعة هي : التشبيه والاستعارة والمماثلة والمجاز .

وإثر ذلك يقول :

« وهذا الجنس التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية ، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر وعن أعراضه الذاتية يبحث » .

(السجلماسي ، المنزع البديع ، تحقيق علال الفاسي ، الرباط ١٩٣١ ، ص ٢١٨)

فموضوع الشعر كما يتبين من هذا القول هي طريقة القول فيه بل ان شئنا قلنا نسجا على عبارة الفلاسفة ، ان

المقول فيه هو ذات القول . وهذا مفهوم الصناعة عندهم ولأجل هذه الطبيعة الشكلية شبهوا الشاعر ببعض الصناع كالنقاش والنساج والمصور فكلهم يحاكون صورة ويتبعون في ذلك نظاما .

ولم يفت الناقد الشاعر ما لطبيعة العمل الشعري من خصوصية لانه يتوسل بأداة هي في حد ذاتها نظام من الرموز والعلامات لا يسمى الأشياء وانما يوقع في النفس صورها ، ثم ان فيه قابلية التعاوض والنقل بحيث يستطيع المتكلم أن يخيل وجود شيء في شيء أخر أي ان يسلك في العبارة طريقا غير مباشرة تعتمد دكّ الحواجز القائمة بين الجنس وانواعه وبين الأنواع ... في نفس الجنس وهو سبيل الاستعارة أو التقريب بين أنواع من اجناس مختلفة كالمماثلة ، فلقد وجد لها النقاد حلاوة ومزيد لذاذ :

« لانها داخلة بوجه في نوع الكتابة من جنس الاشارة » .

(المغزع ، ص ٢٣٠)

ولقد وضع الفلاسفة الأُول كابن سينا والفارابي وابن رشد التغيير شرطا للتخييل . وعنوا بالتغيير كل العمليات التي نعدل بها عن نظام المواضعات لنخرج الكلام غير مخرج العادة أما السجلماسي فبناء على ما قرر حازم في « المنهاج » يجعل التخييل التغيير ذاته أي أنه يرفع الحاجز الواقع بين الوظيفة والوسيلة بحيث يصبح واقعا جوهريا في صلب

« الدلالة بواسطة » وهي دلالة لا تؤدي اليها العبارة مباشرة ولا تكون الاسماء موضوعة على ما علق بها من مسميات وانما تسلك طريقة التغيير والتحويل ورسم صورة الشيء في غيره بحثا عن الشبه الدقيق والعلاقة الخفية . وجريا وراء التكافؤ والاتساق والتوحد وايقاع المناسبات ذلك انهم عرفوا القول المخيل انه القول المركب من نسبة أو نسبة الشيء الى شيء دون اغتراقها .

ولقد قرنوا اللذة بادراك الاشتراكات والوصل حتى لكان البيت من الشعر يؤثر في متقبله لقيامه على مبدأ التكافؤ في مستوى البنية الخارجية التي يحققها الوزن القائم على وحدات تتشابه وتتعاقب وفي مستوى البنية الداخلية أو المعنى بما ينشيء من وصل وعلاقات بين الاشياء بحيث يبدو الشعر كتابة تبحث عن التوحد .

وهذا الفهم لطبيعة الشعر جعل النقاد يدركون ان التشدد على الشعراء في قضايا الدين والاخلاق والعقل نفي للشعر ذاته ، كما فهموا ان الفعل الابداعي اذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوي من تبديل يغير النظرة الى الكون ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام السائد المهيمن . لذاتية النقاد ، منذ القرن الرابع ، الى ما يحتمل من الشعراء ليس فقط التصرف في اللغة وانما هو أبعد من ذلك غورا :

« وقد احتمل للشعراء لأجل الشعر مَا هو أبلغ من تغيير الالفاظ وازالة الكلام عن موضعه » .

(القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ٤٥٦)

فكان ان عزلوا الشعر عن الدين (المصدر السابق ، ص ٦١) وفتحوا له باب الغلو والمبالغة والكذب والخروج عن مقولات العقل وقوانينه :

« حسن الكلام أفضل من الصدق فيه » .

(البيان والتبيين ، ١١ / ٣٣٩)

« يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء » .

(العسكري ، الصناعتين ، ١٤٣)

« وللشاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم وله أن يبالغ وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال أو يضاهيه » .

(ابن وهب ، البرهان ، ص ١٢٥)

وقد بلغوا في احترام خصوصية الشعر مبلغا بعيدا جعلهم يقفون من علاقة النص بقائله مواقف متطورة حتى أنهم جعلوا من خروج الشاعر عن نظام المعاني دليلا على الحال الشعرية التي تحركه وبذلك أكدوا ان نقد الشعر ليس من عمل أهل الاعراب ولا أصحاب المعاني .

فلقد عرض القاضي الجرجاني ما عابه العلماء على بيت أبي الطيب :

جلـلا كمـا بــي فليــك التبـريــح
أغــذاء ذا الــرمشـإ الأغــن الشيــح

وخاصة قطعه المصراع الثاني عن الاول في اللفظ والمعنى ثم يقول :

« فقال المحتج عنه انما يسوغ الانكار لو قطع قبـل الاتمام ، وابتدأ بالثاني وقد غادر من الأول بقية ، فأما أن يستـوفي مراده ثم ينتقـل الى غيـره فليس بعيب وانمـا المصراعان كالبيتين (...) وقال بعضهم قد يفعل الشعراء مثل هذا في النسيب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب عليه ، وليرى أنّ آثار الاختلاط ظاهرة في كلامه وانه مشغول عن تقويم خطابه » .

(وساطة ، ١٤١ ـ ١٤٢)

يتضح من كل ما تقدم ان فعل الشعر يحصل بما القول عليه وبمختلف وجوه التغيير التي تنتابه .

ولئن جاء النحو لتنظيم ظاهرة اللغة في الكلام العادي فان البلاغة جاءت تفسر ظاهرة الابداع وتنظم لغتها وتضبط قوانينها العامة . وقد انتهى وصفهم وتحليلهم الى أن النص لا يؤثر في متلقيه شيئا زائدا على ما تؤديه اللغة عند إجرائها اجراء عاديا الا اذا استجاب الى القوانين العامة التي ضبطوها والتي حاولنا ابراز بعضها فيما سميناه :

« الشعر صفة للكلام » .

عند هذا الحد يبرز سؤال خطير :

هل يشترط في حصول الفعل الشعري ارتباط هذه القوانين بنمط في الكتابة ؟ أي هل تكون هذه القوانين توليدية في نمط الشعر غير توليدية في النثر ؟ أم انها قادرة على أن تحدث في المتلقي فعلا من دون حاجة الى الخصائص التمييزية التي هي الوزن والقافية ؟

اكد البلاغيون على اختلاف مدارسهم وعصورهم ان القوانين التي اشتقوها من النصوص الأدبية انما هي قوانين كلية يمكن ان تقع في الشعر ويمكن أن تقع في النثر ولذلك تراهم يسمون البلاغة بالعلم الكلي » وفي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة » .

(ابن وهب ، ص ١٦١)

« ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل اليها بشيء من علوم اللسان الا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع » .

(حازم ، ص ٢٢٦)

ولم يهتم البلاغيون في بناء نظريتهم في النص بمسألة الاجناس الأدبية الا نادرا ، ولقد كانت المدونة المعتمدة تجبرهم على ذلك لأن نموذج الفن وقمة الابداع كان القرآن نثرا وكان الشعر شعرا ولنا في دفعهم الشعر عن القرآن ودفاعهم عن منزلته البلاغية المعجزة خير شاهد في الثقافة العربية لانفصال فعل الشعر عن نمط الكتابة . فلئن قالوا ان

القرآن ليس شعرا فانهم قالوا ايضا انه لا نص يبلغ في التأثير مبلغه ، ولنا هنا موقفان في تحديد الجنس : تحديد بالبنية الظاهرة وتحديد بأثر النص في سامعه أو قارئه . ومن المهم أن يقع تعميق هذه النقطة في الدراسات الادبية لأن مسألة الاختلافات في نوعية النص القرآني مورست دائما من زاوية عقائدية ولم ينظر اليها من وجهة ما يسمى بـ « تولد الاجناس الادبية » .

اذن كانت البلاغة تسعى الى فصل اهتماماتها عن زوج الشعر / النثر لتركز على زوج الكلام البليغ / الكلام العادي . ولقد دفعتهم الى هذا مدوّنتهم ، كما سبق ان ذكرنا ، وقد يكون ذلك تجنبا لبعض القضايا التي لم تتضح لهم معالمها النظرية في طليعتها قضية مستويات اللغة . فلسنا نعرف ان كانت حالة العربية في القرن الرابع والخامس تختلف عن حالها اليوم وليس متأكدا لدينا ان النثر كان يطابق قولهم « كلام عادي » والاغلب على الظن انه لم يكن يطابق للبون الموجود بين لغة الخطاب اليومي واللغة الرسمية وعليه فمن الاسلم تجنب التقسيمات والتفريعات والتعلق بمسائل يسهل ضبطها .

نعم لم تفتهم الاشارة الى ما يختص به الشعر وما يختص به النثر ولكن لم نقف لهم في الامر على ما يدل على انهم تجاوزوا في تقدير الامور الاختلاف في الدرجة الى الاختلاف في النوع ، وكل ما هنالك ان وجدوا للشعر حاجات

اكثر من حاجات النثر اما ما عدا ذلك فاشارات عابرة ، بل اننا وجدناهم احيانا في فورة الدفاع عن اعجـاز القرآن يجدون للصورة او الوجه من التأثير في النثر اكثر مما لها من التأثير في الشعر . وقد يكون هذا الاعتبار منعهم من ادراك الفرق بين خصائص النثر ونوع البنى والعلاقات التي يقوم عليها وخصائص الشعر وطرائقه في توظيف الاسـاليب للصور .

يتضح مما تقدم الفرق بين الشعر وصفة الشعر او الشعرية في النظام النقدي والبلاغي القديم . فالشعرية يولدها الكلام اذا جاء على هيئة مخصوصة والشعر نمط في الكتابة وامكانية من امكانيات اجراء الكلام الشعرية جنس والنثر والشعر انواع له . فانتاج معنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقي فعلا شعريا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه وكثير من النثر شعر وان لم يأت موزونا مقفى .

على أساس ما سبق يكون الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ في تقدير العملية الشعرية وسوء فهم للعمل النظري العظيم الذي قام به القدماء في تأسيس ظاهرة الشعر كما ان تشريع الحق في الخروج عن النمط بما في حد الشعر من قصور وخنق للفعل الابداعي تشريع يشي بكثير من سوء الظن والمغالطة وهو دليل عند بعض النقاد المتحمسين لظاهرة الحديث على قلة زادهم النظري وعدم احاطتهم

بالاشكالات البارزة التي تطرحها ممارسة الكتابة قديما وحديثا .

ولسنا هنا نحاسب المبدعين وأنّى لنا ونحن مؤمنون عميق الايمان بما قاله البحتري أو غيره ممن ينسب اليهم هذا القول عندما ضاق بتشقيقات أهل الاعراب « عليّ أن اكتب وعليكم أن تحتجوا » ولكن الحديث كما أسلفنا يتناول النقد المواكب لحركة الشعر بما فيه النقد الذي يكتبه الشعراء انفسهم .

إذن يتأكد ان ما يسميه ابن رشد ، «فعل الشعر» ليس وقفا على نمط في الكتابة دون نموط وليس من اختصاص الوزن والقافية . وقد رأينا كيف تمّ تدريجيا تفجير الانماط المعروفة في الكتابة وتجريب أنماط جديدة .

فكان الشعر الحر تمردا على وزن الشعر التقليدي وبيته وقافيته لان « موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الالفاظ ذاتها مرتبطة بمدلولاتها كما ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر » .

(محمد مصطفى هدارة ، في كتاب عبدالحميد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ ـ ص ٣٠٠)

جاءت القصيدة المدورة تجاوزا لشطر الشعر الحر قافيته وفاصلته ، وكان غير العمودي والحر وكان الشعر الكلمة والشعر الجملة وكانت قصيدة النثر « بحثا عن

موسيقى يلائم نغمها العواطف الانسانية المتلونة والمختلفة » وكانت اشكال اخرى تولد وتموت وقد لا يسمع بها الناس .

وهذه التجارب المتنوعة تطرح على النقد جملة من الاسئلة :

- هل تأكد لدينا بالدراسة الفنية الدقيقة ان الوزن والقافية ونظام البيت ومن ثم القصيدة عناصر مسئولة عن تراجع صفة الشعر في الشعر العربي التقليدي ؟

وهل صحيح ان خلق نسب جديدة في توزيع البنية المكانية الزمانية في الشعر الحر اعطت النمط امكانيات اوفر مما كانت تعطيه البنية التقليدية ؟ وهل قمنا بخطوة واحدة لنبين العلاقة بين طريقة الكتابة وروح العصر خارج الكلام المنتصر والكلام المعارض ؟

ولنأت الآن الى قضايا نظرية أهم :

رأينا كيف وقع تحديد الشعر ضمن تصنيف كبير للاجناس الادبية يقوم على فعل واضح بين خصائص النوع والقوانين الكلية التي تحيط بالأنواع .

وربما لهذا السبب بقيت حركات التجديد في الشعر العربي محتفظة بخصائص النوع وان طورتها بشكل واضح كما هو الشأن في الموشحات .

فلماذا تريد حركات التجديد التي يبدو انها تهتم بالشعرية أكثر من الشعر أن يحمل ما تكتبه على الشعر بمعنى النمط المخصوص في الكتابة ؟.

هل في هذا دليل من الوجهة النظرية العامة انها تمارس الكتابة في غياب بديل عن التصنيف القديم فجاءت تؤسس كيانها عليه وتعلن موته والا فما معنى ان تحدد قصيدة النثر انتماءها بالجمع بين النمطين وفرقعة التصنيف القائم ؟ هل هذه دلالة ازمة أم انه اقرار بحاجة هذه الكتابة الى سند يأتي قبلها وهو الشعر يسكنها فتردده وان انقطعت عنه ؟

ليس خوفنا خوف « فولتير » الذي وقف في وجه « قصيدة النثر » لأنها تقويض للتصنيف القائم ومدخل للخلط بين مختلف الفنون والآداب . وانما نريد ان نلفت نظر النقاد الى القضايا النظرية الواجب بحثها . فنحن نمارس التجديد منذ نصف قرن وليس في خطابنا النقدي ما يدل على اننا نتقدم بجدية نحو رسم ملامح نظرية في الأدب ونهج في الكتابة .

بقي أن نطرح سؤالا اخيرا : الا تكون حركات التجديد أخطأت عدوها اذ ركزت عملها التحويلي على الأوزان والقوافي ؟ فالى أي حد لا يكون النموذج البياني القديم ونظرية المعنى وانتاج المعنى فيه مسؤولين عن تراجع الشعر ؟.

● ●

لاجدال في أن شوقى مســاهمة من أهم المســاهمات الشعرية العربية في هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التى نجمت نباشيرها في حياة الرجل . وارتسمت معالمها خمس عشرة سنة بعد موته . واشتدت بداية من الستينيات . هذه الحركات لم تستطع ، فى ما نقدر . تحويل الذائقة العربية عن شعره ، بل لعلها ساهمت أحيانا في تثبيتها وتعزيزها .

والناظر فى الخطاب النقدى المنصب على الرجل وشعره يلاحظ تسليما واضحا بتفوقه الشعرى وقدرته العجيبة على صياغة القول صياغة تحقق الفعل الشعرى في متقبلها ، ولاتخرج بعض قطاعات هذا الخطاب المتسمة بالعنف والتوتر عن هذا التسليم ، فلا تغيب عن العارف بتاريخ مصر السياسى في الثلث الأول من هذا القرن الدوافع الحقيقية التى كانت تحرك العقاد ومن روائه الديوان الى النيل من شوقى بالنيل من شعره . وحتى إن تغافلنا عن هذه الخبايا وأقررنا بأن تسرب طريقتهم فى قول الشعر مشروط بتكسير هذا « الصم » أوزحزحته على الأقل .

كذلك لم يستطع النيرون من نقاد الجيل السابق ممن غلبت عـلي خطابهم النقـدى نوازعهم الايـديـولـوجيـة وانتماءاتهم السياسية غبن منزلة فى الشعر . وإن فضلوا عليه « حافظ » وأخذوا عليه موالاته للقصر . وتأخره في التعبير عن مهمات الأمور وملماتها .

وإقرارنا بمنزلته من اقتناعنا بأن النقد الأدبى بمختلف اتجاهاته تجاوز . الآن ، بشكل حاسم ، المقولات النقدية التى راجت في بعض الأوساط ، حيث كان الإبداع يحاكم بسلوك مبدعه وعقيدته . لا بقوانين بنائـه وصيرورتـه . فالتعلق بالأهداف النبيلة والدفاع عن « طموحات الشعوب المقموعة » لا يولد بالضرورة فنا راقيا ، كما أن الرغبة عن اعتناق هموم « الطبقات الكادحة » لايمنع من النجـاح الفنى . وليس من باب الصدفة أن يعود النقاد اليوم إلى بعض الآثار التى حوكمت بمقـررات نقديـة . علقت بها مضاعفات السياق التاريخى والسياسى ، لإعادة تقييمها . بعد أن توفر لهم البعد الكافى .

ولنا في تاريخنا مثال صريح في الدلالة على امكانية المزاوجة بين الفن الـراقي والغايـة « الخسيسـة » . فمحـاصرة « السجع » باعتباره طريقة في اجراء اللغة علقت بها ، في وقت ما ، وظائف لا يقرها الدين ، هذه المحاصرة تعني من جملة ما تعني الخوف من استمرار الشعائرية الوثنية عن طريق هذا الفن اللغوي .

وانما استطردنـا الى هذا لنؤكـد ان الاقرار بـامارة « شوقي » للشعر ، أو عـلى الاصح لنـوع من الشعر ، لا يعني تبني مواقفه الفكرية والاجتماعية والسياسية ، وليس ضروريا أن نفهم منه اننا ننسجم تمام الانسجام مع خطه الشعري .

ان أكدنا على أن « شوقي » شاعر كبير فلابد أن نؤكد أيضا انه شاعر لا ينبني شعره على « رؤية » متكاملة ، والرؤية عنصر مهم في تعريف الشعر ، ونحن نستعمل المفهوم وفي ذهننا كل الاحترازات المعرفية والمنهجية التي احاطت به في النقد الغربي في السنوات القليلة الماضية وهي احترازات انتهت الى نقض فعاليته في تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الاخرى ، ونعني بالرؤية ، اساسا ، علاقة المنشيء بموضوعه وبالعالم الذي ينحَتُ معالمه بالمادة المتوفرة لديه وهي في هذه الحالة اللغة أي أن نستطيع ، من البنى اللغوية القائمة في نصوصه امثالا للموجودات وضعا أووهما أن نترصد النواة العميقة التي ترتد اليها مختلف المنجزات النصية باعتبارها الوالدة التي احتضنتها أو البؤرة التي اشعت بها . فالغاية الوقوف على المحل الهندسي للثقلين : « المورفولوجي » و « الانطولوجي » .

وكل أثر فني أصيل يوفر لقارئه امكانية القراءة الأفقية « الخطية » المؤسسة على علاقات التوزيع والمجاورة ، وامكانية القراءة العمودية تشق الأثر شقا رأسيا تتجاوز تشتته الظاهر وامتداده المساحي ، وترده بالحمل والتأويل والحفر الى نقطة البدْء هوسا قاهرا أو شوقا تائها أو أملا لاهثا .

فأنت ان كنت ازاء تجربة شعرية فذة استطعت متى

تسلّحت منهجيا أن تردها كلها أو جلها الى صورة أو معنى أو رسم .

فقصائد كقصائد « بودلير » «القطط والجيفة ، والنورس» على ما بينها من تباعد ظاهري تنسجم ، في نسيجها الباطن ، في نطاق المقابلة الأم التي تستغرق كل ديوانه « أزهار الشر » وفي مقابلة « اللازورد » والهاوية ومدخل هذه المقابلة ومعتمدها معنى النور في ديوانه .

نستبعد أن يوفر شعر شوقي هذه الامكانية لأسباب منها غزارة الكم وتفاوت الكيف وتنوع المجاري والاغراض بل والأجناس الأدبية . فليس بامكان الباحث الفرد مهما كان المنهج فذا ان يحيط بما يزيد عن ستة عشر الف بيت من الشعر على النهج الذي أسلفنا .

واعتقادنا أننا حتى ان وفرنا ما يكفي من الجهد وأمّنا استقامة المنهج لم نقف على مرادنا والسبب ، في رأينا ، ان شوقي شاعر كبير ولكن على نحو ما أو حسب تصور للشعر ما .

فأين تكمن « شعرية الشوقيات » ؟

●●

تحديد « الشعرية » ، متى خرجنا بـه من المقررات النظرية العامة المحيطة بالخطاب الشعري جملة منزوعا عن الانجازات الفردية ، أمر عسير في ذاته ، يكاد لا يوجد في عاداتنا النقدية . فلئن اهتم النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضغط العامل الديني العقائدي بالأساس ، بتحديد « انشائية » الكلام من وجهة عامة لا تختص و « شعرية » الشعر من جهة ما هو طريقة مخصوصة في اجراء المباني على المعاني ، لئن اهتموا بكل ذلك فانهم لم يولوا اسلوب الشاعر الفرد عناية كافية والسبب ، على ما نرى ، أسباب من أهمها انبناء النقد عندنا ، في مستوى الأصل المعرفي العميق ، على الوفاق لا على الخلاف .

فالمهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الاصول المقررة لا مدى خروجها عنها واثرائها لها ، فالشاعر ليس شاعرا من جهة ما يضيف دائما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتذي ، والمطلوب منه ليس الابداع وتكسير طوق اللغة ودفعها الى استكتشاف متاهات الوهم والخيال ، وإنما النسج على منوال القدماء وان شاء ابداعا وابتداعا فلْيُولد مما وضعوا اما ان يضع وضعا على غير مثال فمحظور .

ولا يهمنا في هذا المقام ان نعدد النتائج السلبية التي رشحت عن هذا الفهم ولكن يهمنا ان نلفت النظر الى نتيجة كان لها بعيد الأثر في تأخّر خطابنا النقدي وبقائه معتمدا على الحدس والتخمين والتقريب : نعني بذلك غياب الممارسة

الاسلوبية للأثر التي تسمح بتحديد نصيب الموروث ونصيب المبدع في العمل الفردي حتى اكتملت لدينا المعرفة الآنية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ، رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التي توصلت اليها ، عن ادراك هذه الغاية لانعدام الوسيلة المنهجية ولانعدام امكانية المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس والمتزامنة معه .

ولا ريب ان التجارب الشعرية الفذة انما كانت كذلك بما اضافت لا بما اخذت ، ومن النقاد من كان حاد الوعي بالمسألة ، ولقصور اداة البحث لم يحول انطباعه الى اختبار وتجريب ، ومن منهم تحدث عن خصائص الشعر عند شاعر انما جازف لامتناع القطع في الحكم أو لتعذره .

والبحث ، اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهدا سدها ، ولقد أخذت بعض مؤسسات التعليم العالي عندنا على عاتقها توجيه البحث هذه الوجهة ، ويلزمنا وقت طويل لنختبر من الداخل خصائص التجارب الرائدة في الشعر العربي .

وعلى كل فبحوزتنا ، اليوم ، بعض طلائع هذا البحث مما قد يسمح بدفع البحث عن « الشعرية » ، في مستوى التجربة الفردية ، الى الامام .

فلنا معرفة لا بأس بها بمؤسسات الخطاب الشعري والبلاغي في التراث النقدي القديم ، واعمال « جابر عصفور » عن الصورة الفنية ومفهوم الشعر مساهمة متميزة في الموضوع ،ولنا أيضا ، عن تجارب الشعر القديمة بعضها لا شك ، معلومات آنية مدققة نذكر منها مساهمة جمال الدين بن الشيخ في تحديد الشعرية إلى القرن الثالث من خلال تجارب مهمة على رأسها تجربة « التحديد » في القرن الثاني . وقد نشر البحث بالفرنسية سنة ١٩٧٥ .

ونشير ، في الأخير ، الى العمل المهم الذي انجزه محمد الهادي الطرابلسي لمحاصرة « خصائص الأسلوب في الشوقيات » محاصرة تعقبت هذه المدونة في أدق جزئياتها مما سمح لصاحبها بتركيز احكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مزايا هذا العمل انه يقدم للباحث مادة جاهزة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات هذه التجربة اولا ، وربما خصائص اتجاه كامل في كتابة الشعر ثانيا رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآني ، وقد انحصر في هذا العمل ، والاهتمام الزماني .

واعتمادنا ، على هذا العمل ، في محاولة تحديد بعض مظاهر « الشعرية » عند « شوقي » كبير وان كنا ، ربما ، صغنا بعض المسائل صياغة مخالفة .

●●

تستمد « الشوقيات » خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص الشعر العربي وطابع التقليد فيها واضح بل ان الشاعر اتخذ من الرجوع الى آلسّنن الاصلية في صناعة الشعر واستلهام رفيع موروثنا منه مذهبا ، ومن ثم بدا الشعر في الديوان صناعة وثقافة وتحكما في اللغة عجيبا ومعرفة بأسرار أجراسها ودقائق معجمها وأفانين عقدها وتآليفها .

ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتفي منها بما يبدو أكثر دلالة على انسجام نهج الشاعر في قول الشعر مع نهج القدماء ، وتأتي الصورة في طليعة هذه المظاهر .

يبدو من تحليل « خصائص الأسلوب في الشوقيات » أن ابرز خصائص الصورة فيها هي :

- أ - تنتظم الصورة عند شوقي علاقتان : علاقة التشابه وعلاقة التجاور وقد تولد عنهما التشبيه والاستعارة والكناية .

- ب - غلبة التشبيه وقد جاء مرسلا ، في الغالب ، على الاصول المقررة في ترتيب عناصره مع نزعة واضحة الى استعمال « الكاف » أكثر من غيرها من الأدوات .

- جـ - الاستعارة كانت تصريحية بنسبة كبيرة .

- د - ساهمت الكناية بنسبة كبيرة في بناء الصورة الشعرية في الشوقيات .

ـ هـ ـ نحت « شوقي » الصورة ، اجمالا ، من نفس المادة التي نحت منها الشعر القديم : الظبية والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة ، النور للحقائق الروحانية والخصال الاخلاقية والعلم والمعرفة ... الشمس للقوة والجاه ...

ـ و ـ الغالب على تصوير « شوقي » تعويض المحسوس بالمحسوس ومن ثم كان تصوير المجرد بالمجرد محدودا جدا .

فما هي دلالة كل هذا ؟

نبدأ اولا برفع الالتباس عما قد نظن انه مفارقة بسبب الجمع في نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكناية ، فالوجهان ، متى نزلنا اللغة في سياقها الاجتماعي ، متصلان . فنحن نعرف مثلا ، في تقاليدنا البلاغية ، ان الكناية تمثل الجانب المقموع من اللغة وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافة باللغة . ويتأكد بالبحث ان نشأة الكناية ، في الخطاب البلاغي العربي ، اتّصلت في المنطلق بالجنس أي بما لا تسمح الاخلاق بالتصريح به ثم تطورت وتفرغت حتى أصبحت نهجا في الاداء لا موجب لاستعماله الا بلاغته .

فتعايش التصريح والكناية ليس فقط سنة اتبعها القدماء وانما هو مظهر قار في الكلام البشري عامة .

وغلبة التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة ثم بناء ما جاء منها على التصريح عميق الدلالة لا فقط على ارتباط « شوقي » بنهج القدماء في قول الشعر وانما على ارتباطه بشيء أهم هو علاقة مستعمل اللغة باللغة . فلئن كان التشبيه ظاهرة عامة في التجارب « الكلاسيكية » فان التمسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة والاكتفاء منها بما لا يعطل الفهم أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الادبي في التراث العربي .

فلقد سبق ان بينا ، في غير هذا المقام ، ان اصول هذا الخطاب اكتملت تقريبا في القرن الثالث وانها اكتملت ، لأسباب متعددة ، حول مصطلح « البيان » ، وهذا يدل على ان العلاقة بين العربي واللغة علاقة تفهم وتعقل ، وادراك المسمى من الاسم وهو ما يسمى في الدراسات الشعرية اليوم « الوظيفة الافهامية » وليتم هذا يجب ان تكون طاقة الارجاع في النص كبيرة بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه .

وعلى هذا بنوا تصورهم للخطاب الأدبي ، فهو خطاب يستمد شرعيته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها ثم على الشاعر أن يعلق به بعد ذلك ما شاء من الاغراض . ومن معاني هذا التصور انصهار

الوظيفة الانشائية والوظيفة الافهامية وعلى هذا قولهم ان أحسن الشعر ما كان كالكلام .

فتصرف الشاعر في اللغة مشروط بمراعاة صيرورته لدى مستهلكه ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الاغراب والابعاد ، ومعلوم ان مفهومي « القرب » و « البعد » كانا من أهم المفاهيم النقدية في باب الصورة ومعلوم أيضا أن محاصرة تجربة كتجربة « أبي تمام » سببها خوفهم من أن يدخل الخلل على النواميس التي تحدد علاقتهم باللغة .

ومهم جدا ان نقدر في دارستنا للشعر مثل هذه الروابط لنعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب المنجز والخطاب المقدر العميق وسنعود الى المسألة بعد حين .

ومن مظاهر احتذاء « شوقي » حذو القديم التزامه الكامل ببحور الشعر العربي ومحَافظته ، تقريبا ، على نسبة التواتر التي نعرفها للشعر القديم . فالبحر « الكامل » يستأثر بالثلث تقريبا وقد قالت العلماء بالشعر « ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره » ولعل مظهر الخروج الوحيد . في مجال العروض ، متى قارنّا نتائج ابن الشيخ بنتائج الطرابلسي هو ما أشار اليه الاخير من تفوق للرجز حتى احتل المرتبة الثانية في حين اكد الاول انه بحر بدأ يتقهقر بشكل حاسم في القرن الثالث .

ويذهب صاحب « خصائص الاسلوب .... » الى ان التوسل « بالرجز » سمة اصالة وعتاقة ـ هو فضل اصالة على الاصيلين اذ رجع الى سنة الرجاز كما اشتهرت في القرن الاول .

ونحن نحترز من هذا التخريج اذ كاد استعماله البحر يقتصر على مشغل تعليمي نشك في قدرته على استفزاز طاقة الابداع والخلق في الشاعر .

وعلينا ان نلفت النظر هنا الى امر لا يلح عليه الدارسون بالقدر الكافي وهو ان القديم عند « شوقي » يشمل ما كان يسمى « القدماء والمحدثين » بمعنى انه واقع خارج الصراع الذي دار بين الاتجاهين ، يدل على ذلك اعتماده الكبير على البحور المجزوءة ، وهو من سمات حركات التجديد في القرن الثاني وسيعمل الشعر الحديث على احيائها ، كما تدل على ذلك معارضاته فلم يكن يحركه الى كتابتها الا الفن الخالص .

ويمكن ان نعد ارتياحه الى التعابير الجاهزة والاقتباس مظهرا من مظاهر التقليد في شعره شريطة ان ننبه الى الاضافات الهامة التي اضافها النقاد فيما يتعلق بهذا النوع من التعبير ، فقالوا بأن لها قيمة اسلوبية لا تنكر اذ تمثل قطعا في تناسق مستويات الكلام ، وتزامن القديم والحديث ، أو المألوف وغير المألوف ، يشد النظر الى البناء في ذاته ، واذا ما تم ذلك قلنا بوجود الاثر الشعري .

الا ان تصرف « شوقي » في هذه القوالب محتشم لا يدل على ارادة في اعادة بنائها بما يلائم غرضه من خلقه الشعري ، والوجه الوحيد الذي قد نجد له بعض الطرافة تزامن القالب جامدا ومشتقا في نفس البيت ، وليس في هذا بالضرورة قيمة فنية متميزة وانما هي نماذج تصلح لمن يروم دراسة المسافة التي تقطعها اللغة في تحولها من المستوى العادي الى المستوى الفني . من هذا القبيل قوله :

مازلت تركب كل صعب في الهوى   حتى ركبت إلى هواك حمامي

(ش ، ٣٠/١٣٨ ، ٩)

فركوب الصعب جامد وركوب الموت الى الحبيبة لاستحالة الوصل مشتق منه لكنه اشتقاق نصادفه في بعض الشعر ، من جهة ، ثم انه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقليد في « الشوقيات » غير ما ذكرنا كثيرة اشارت اليها الدراسات وتبسط في تحليلها « الطرابلسي » بأناة العلماء وصبرهم .

هذه لغة الشعر● ، القديم طبعا ، فأين لغة الشاعر ؟ أيمكن أن يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : « ولقد اجتهدنا في البحث عن بصمات شوقي في الشوقيات فوقعنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربي القديم● » .

● ش = شوقيات ، ويشير الرقم الاول الى الجزء اما الثاني والثالث فالصفحة والبيت .

● نستسمح الاخ الصديق احمد عبد المعطي حجازي في استعارة هذا المفهوم .

ويبقى له ، مع ذلك ، على الناس والأذواق السلطان الذي نعرف ، ولا نظن ان مرد سلطانه حظوة شعره بسنة اخرى في التعبير هي الموسيقى التي اخرج عليها الاستاذ « محمد عبد الوهاب » بعض شعره . نعم ان « مضناك جفاه مرقده » أشهر بكثير من مطولته « همت الفلك واحتواها الماء » ولكن السبب كامن في ضوابط السلوك الثقافي في المجتمع وقنواته لا في ذات الكتابة .

ان اسئلة من هذا القبيل حملت الباحثين على التشكيك في امكانية الاسلوبية التطبيقية لأنهم رأوا انها تنتهي دائما الى مضايق لا قدرة للباحثين على الخروج منها . فان هم قبلوها فبشرط ان تكون وصفا آنيا محدودا خالصا من كل عيار او مقياس للقيمة ، اى ان تكون منهجا في التحليل لا سلما للتقييم ، فالاسلوبية غير النقد وان كانت تمت له بسبب .

واذا كان الأدب يستعصى الى هذا الحد على « علم الأدب » فلا اختيار للباحث الا ان يزج بتجربة القراءة فيه في تجربة الكتابة لدى الشاعر وأن يسترق السمع الى منشىء اللذة عله يقع بالمعايشة والتعاطف على ما قد تثبت المقارنة ، فيما بعد ، انه من روح الكاتب وخالص عطائه .

••

• خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ص ٥١٦ .

وعقيدتنا ان من ابرز مولدات الشعر عند « شوقى » ان لم يكن أبرزها اطلاقا توظيفه بكيفية لعلها لم تستقم لغيره من شعراء جيله ، امكانيات اللغة الصوتية الى أبعد حد وقدرته على خلق ايقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم انه زواج بين هذه الامكانية وهندسة البيت في الشعر العربي : التفعيلة ومختلف تقاليدها ، تركيبها المقطعي ، القافية ، الضرب ، العروض ... ليخلق من الايقاع فعلا شعريا .

فقد عمد ، بشكل شبه مطرد ، الى المجانسة بين الأصوات « المعزولة » في نفس البيت سواء من جهة الصفات الاساسية أو الثانوية :

الفلك بعد العسر يسر أمْرها   واستقبلت ريح الأمور رخاء
وتأهبت بك تستعد لزاخر   تطأ العواصف فيه والأنواء
رجعت براكبها إلى ربانها   تلقى الرجاء عليه والأعباء
فاشدد بأرباب النهى سكانها   واجعل ملاك شراعها الأكفاء
(ش ، ٩/٣٠ ، ٣٩/٣٦)

لا تغيب ، حتّى على القاريء العادي ، أهمية بعض الأصوات في هذه الأبيات لاسيما حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه بيت) وتجمعه (٥ مرات في البيت الأول ، ٤ مرات في البيت الرابع) مما يخلق في المتقبل الاحساس بأنه الصوت المولد لمفعول الشعر .

ومن الأبيات تنشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصفة من صفات هذا الحرف وهي صفة التكرير . والتكرير يعني

شيئين على الأقل : التعاقب والرجوع لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من مرة ويؤدي هذا بدوره الى معنى آخر هو معنى الثقل والطول . ولنا في نسيج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندنا في التعاقب صريح الفعل « رجع » وفيه معنى العود والاعادة وهو ضرب من التكرار ، والتعاقب ايضا في مقابلة العسر ـ اليسر في صدر البيت الأول ، وفي تعاقب الجمع والمفرد وان كان على غير نظام محدد (أمرها / أمورها ، الرجاء : الأعباء ، سكانها : شراعها) . ثم لا تستبعد أن يكون البناء الثنائي الطاغي صورة لهذا التعاقب (العسر ، اليسر : العواصف ، الأنواء / راكبها ، ربانها / الرجاء ، الأعباء / أرباب ، النهى ، الأكفاء : سكانها ، شراعها ..) .

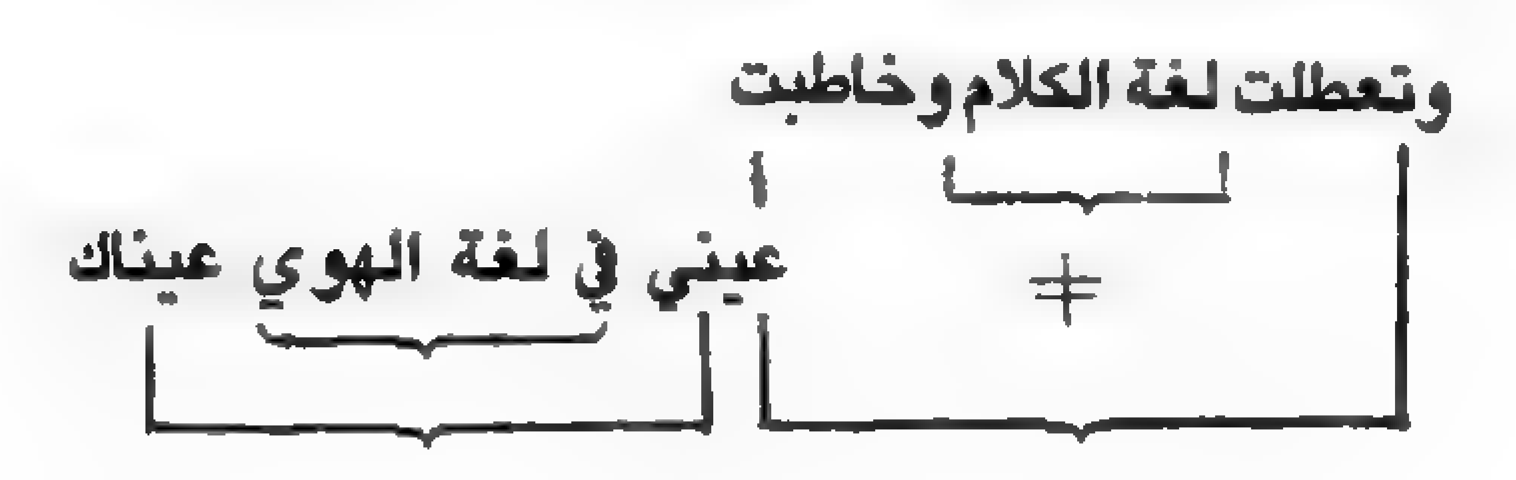
أما الطول فبارز في غلبة المقطع الطويل المنفتح على أماكن حساسة من بنية البيت : العروض والضرب . أما العروض فانتهت ثلاث مرات بصوت هاو ينقطع معه النفس (ها) بينما كان الضرب همزة مفتوحة معتمدة حركة طويلة منفتحة كما يظهر الثقل من بعض الكلمات إما من جهة صيغتها الصرفية أو من جهة معناها :

زاخر ، العواصف ، الأنواء ، أعباء . فالاسترخاء الغالب على البيت (وقد جاءت في ضرب البيت الاول كلمة من نفس الأصل) هو السبب ، في تقديرنا ، في ظاهرة اخرى أطرف وهي تحويل وجهة النص من المستعار له الى المستعار

بالاغراق في وصفه الى درجة ترق فيها العلاقة بين الطرفين وتتسع مساحة الصورة بشكل تنقلب فيه المراسم فيصبح المحمولُ موضوعا والمسند مسندا اليه فتكبر طاقة الايحاء لأن البنية اصبحت مفتوحة على اكثر من قراءة فمن استيلاب الصورة الواصفة الصورةَ الموصوفة ينشأ الفعل الشعري .

ولئن كنا في الصوت المعزول نحترز من التأويل خوف اسقاط ما نرغب من النص على النص وحمله قسرا على ما يوافق مراسمنا في التحليل ، والمسألة في الدراسات اللسانية والشعرية محل جدل حاد ، فان دلالة الظاهرة تصبح أوضح في المجانسات الصوتية التي تتم بين وحدات أكبر .

فمن الاساليب المتواترة في « الشوقيات » الترديد . وهو يجريه مجاري مختلفة ويعلق به وظائف متعددة . فكثيرا ما يجنح الشاعر الى اعادة الكلمات أو المركبات بصورتها لكن بتبديل معناها أو علاقتها فيبرز على أديم النص نتوء قد يسيح مشكلا فضاء يحتضن الصورة ، واذ ذاك يحصل من تناظر المقطعين فعل شعري ثابت : ونأخذ على ذلك مثلا بيتا لم يفقد شحنته الشعرية رغم كثرة استعماله وهو قوله :



في البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها ترديد المركب الاسمي واحلاله نفس الحيز من الصدر والعجز تقريبا مولدا تناظرا انسحب على كل البيت : تناظر بالمحل والمعنى بين طرفي الصدر (تعطلت = خاطبت) وهو بالمحل والوظيفة النحوية والضمير المتصل بين طرفي العجز (عيني / عيناك) . وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الانحباس (تعطلت) والانفتاح (خاطبت) . وهما القطبان اللذان تدور عليهما علاقة الانسان باللغة ، فالمجاز مهرب وثغرة تفتح في سلطة المواضعات والنواميس المتحكمة في علاقة الاسماء بالمسميات . والفن هو بالاساس انتصار على مضايق اللغة ومضايقاتها واضافاتها بالوهم والتقول الى ما لا تضاف اليه عادة حتى تنسرد علاقات وتفتح ممالك ينشئها الشاعر انشاء . فاللغة قد تقف بالمستعمل العادي ولكنها لا تقف بالفنان لانه عارف بخبايا مسالكها ومغمور مفاتنها .

وبالرغم من ان الصورة في البيت غير متطورة لم يسمح لها التركيب الاضافي الافلات من ربقة التشبيه فان تأثيرها عميق لأنه تسند الى صورة التناظر الحافة بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة الترديد بنسبة هامة وينزلها من البيت منازل مختلفة وقد تصل الى درجة عالية من الكثافة بحيث يتقلص الايقاع في البيت ويتقوقع على أقل ما يمكن من الأصوات :

لحظها لحظها ، رويدا رويدا   كم إلى كم تكيد للروح كيدا

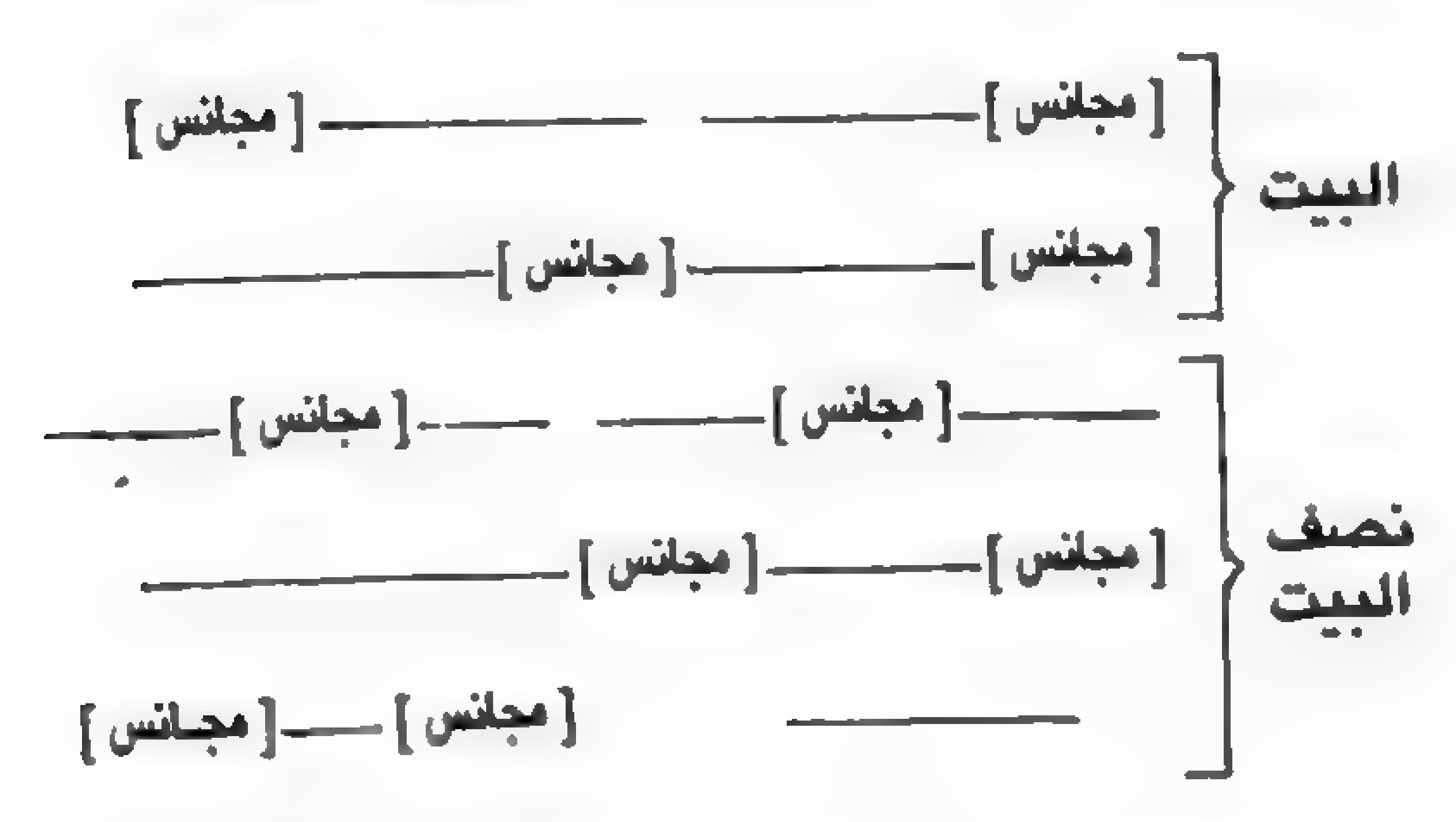
(ش ١١٨/٣٠ ، ١٠)

وفي البيت سلم للمجانسات : مجانسة بين الأصوات منفصلة ومجانسة بين الكلمات ومجانسة بين الحركات والفواصل .. وهذا باب من ابواب الشعر الكبرى ، فالشعر ، وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحدثون ، نزوع الى التوحّد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول الجاحظ ، والبيت عود على بدء ورد الاعجاز على الصدور من توق الاصوات الى الاندماج والتلاحم . ففي الاصل اللاتيني معنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكدت المدرسة الفرنسية في الانشائية في إحدى نزعاتها ممثلة في الباحث الاستاذ « جان كوهين » على أن النزعة الى « التنميط » الصوتي أهم مغارس « الشعرية » في الشعر .

ومن مظاهر استغلاله للطاقة الصوتية كثرة اعتماده على الجناس ، والنظر في الجناس في « الشوقيات » وفي الاشكال التي استقاها « الطرابلسي » منها يكشف عن ظاهرة خطيرة في شعر « شوقي » لعلها قطب الرحى في تجربته هي ، كما قدرناها ، الجري الى تحقيق التوازن بالتناظر وقد سبق أن رأينا نماذج عنه في الأبيات السابقة .

فجناساته تقع من البيت مواقع مختلفة ولكنها جميعا تنسجم ، ومبدأ التناظر سواء في مستوى البيت أو مستوى

نصف البيت . وقد رسم صاحب « خصائص الأسلوب » الأشكال لكنه لم ينصّ على دلالاتها وهي كالآتي :



والتناظر ، وهو من اعمدة الجمالية القديمة ، عند العرب وعند من سبقهم من الاقوام الآخرين كاليونان ، يبدو المبدأ المتحكم في خصوصيات التركيب عند شوقي ، ويبدو ذلك بدرجة أخص في التراكيب الخارجة عن النمط النظري لبنية الجملة لتؤدي الرسالة شيئا زائدا عما تؤديه في أصل الوضع .

فكثير من شعره حيث نصادف تغييرا بالتقديم والتأخير خاضع لهذا المبدأ :

وقل من/هوج الرياح عزائما   ويدك من/موج البحار جبالا

(ش ، ١/١٢٥ ، ٢)

فلقد ناظر بين المركبين الوصفيين « موج الرياح » / « موج البحار » مناظرة تامة من حيث البنية ومن حيث التركيب المقطعي ايضا ويقوي من اهمية المناظرة التوازن الذي كاد ، لولا سقوط حركة قصيرة في الضرب ، يكون مطلقا .

وموقع التناظر من البيت مهم لأن البيت العربي ، كغيره من أبيات الشعر في كثير من اللغات ، مبني على فكرة المحلات ، فالعروض والضرب ، والمطلع محلات متميزة من جهة انها علامات بارزة في بنائه . فقول « شوقي » :

يرميك بالأمم الزمان وتارة بالفرد واستبداده يرميك

(ش ، ١٦٣/١ ، ٥٨)

نلاحظ ان بنية البيت مخرجة غير مخرج العادة ، فالزمان بحكم وظيفته النحوية داخل في تركيب جملتين : الاولى فعلية يقوم منها مقام الفاعل والثانية ، وليس من السهل تسميتها ، تقوم على المجرورين المعطوفين والفعل والمفعول في الآخر . فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر معا نهاية وبداية ، وواضح أن تصدير الجملة الثانية بالاسم كان لغاية تأخير المركب الفعلي (يرميك) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضربا من التناظر طريفا قد نسميه « التناظر بالاستغراق » لأن الطرفين يستغرقان البيت .

ولأهمية التناظر في شعره نصادف أبياتا أو مقاطع اما اننا لا نتبين معناها وينحصر تقبلها لها في بعدها الايقاعي أو يغلب ايقاعها معناها فنتفاعل معها وان كنا نخلط بين عناصر دلالاتها . من النوع الاول نشير الى مطلع قصيدته في « مصطفى كمال » التي مطلعها :

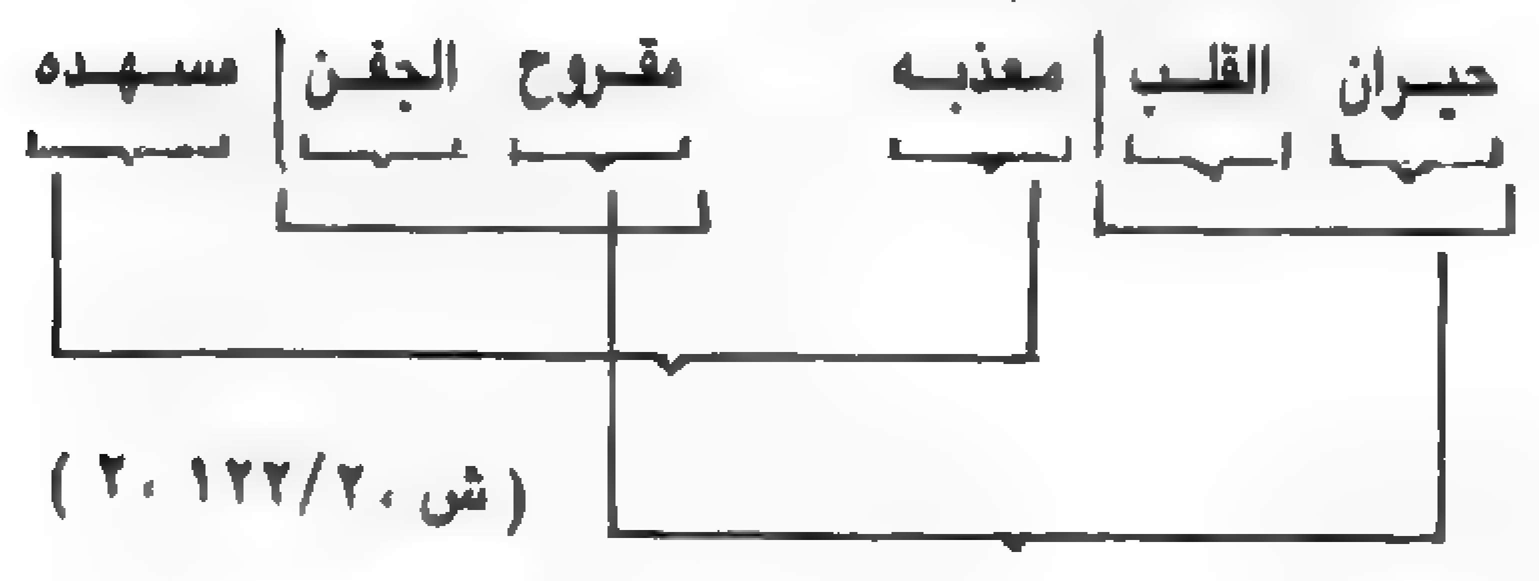
الله اكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

فأهم عنصر في بيوتها الاثني عشر الأولى هو الايقاع الصوتي ، ونورد هذا البيت :

فآب / من / كرة الأيام / لاعبنا وثاب / من / سنة الأحلام / لاهينا
(ش ، ١٠٤/١ ، ٧٧)

فلا طاقة في هذا البيت الا هذا البناء المحكم في مستوى الايقاع بحيث كان كل كمّ في الصدر يقابله نفس الكم في العجز باستثناء تعويض المقطعين القصيرين في العروض بمقطع طويل في الضرب . ولا أظن أحدا منا قادرا على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى . وكذلك شأن مطلع قصيدته الذي ذكرناه آنفا .

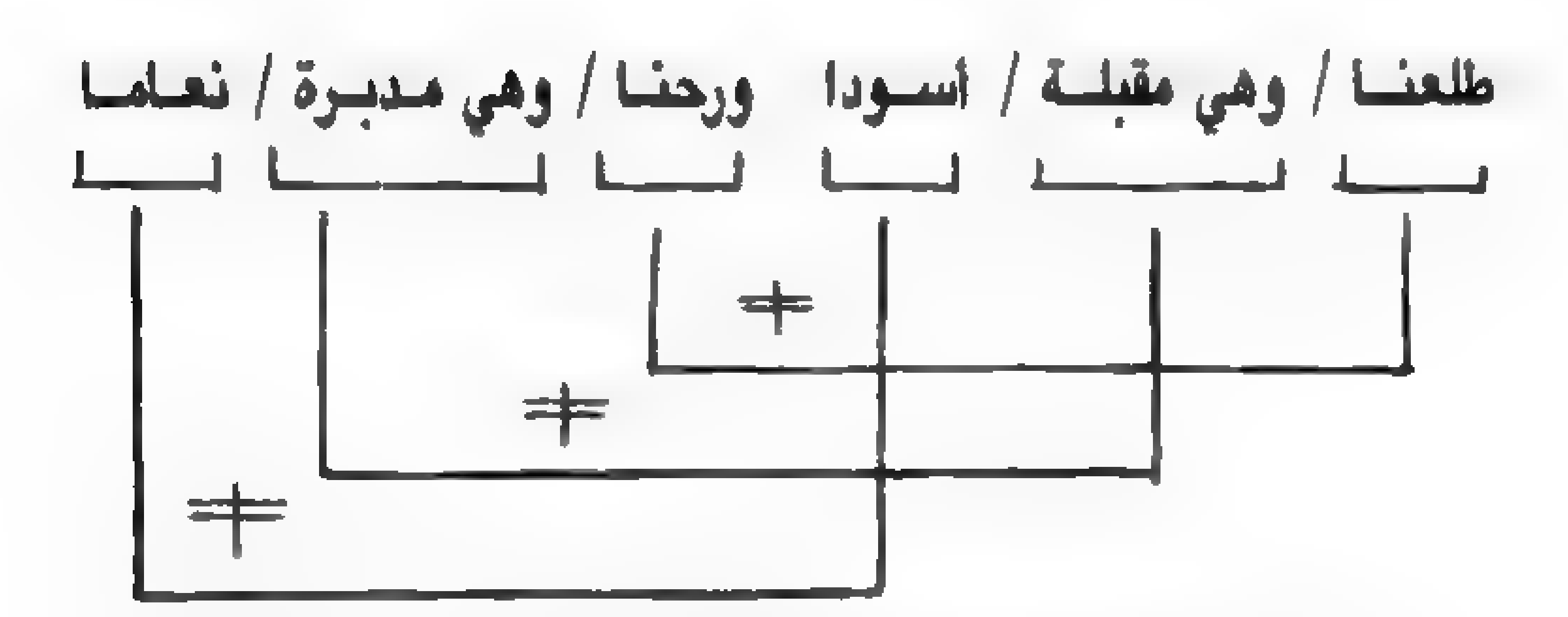
ومن النوع الثاني نذكر :



الشطران متناظران متطابقان ورغم ضمير الربط الذي يمنع آخر الصدر من التسيب على العجز وضمير الربط الذي يرد الضرب إلى ما سبقه فاننا لا ندرك حدود الجمل أو بالأحرى نقع تحت وطأة النغم والايقاع ولا نحقق المعنى .

وتتدعم ظاهرة التناظر بالمقابلة بحكم انها وسيلة الشاعر المفضلة في بناء معانيه ، فتقع الصورة على الصورة ، الصورة الصوتية على الصورة المعنوية ، فيقوى من ثم اثر البيت في المتقبل ويخلق فيه الشعور بتطابق المباني والمعاني وذلك من خصائص النهج الأدبي في الأداء .

فقول الشاعر :



ولا يسعنا أمام بيت كهذا الا ان نلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية في صناعة « الشوقيات » ولعل مرد الكثير من خصائص الشعر فيها اليه . والشاعر يبدو على أتم الوعي بأهمية هذا المبدأ فيجريه الى غايته ويستنزف كل الامكانيات

المؤدية اليه . فلو استثنيت الأصوات الداخلة في تركيب الكلمات لوجدت ان التناظر ماثل في كل مستوى من هذا البيت : الايقاع ، المعنى ، الوظيفة النحوية ....

والطريف ان صاحب « خصائص الاسلوب ... » انتبه الى ان شوقي يرغب عن المقابلة اللغوية ويفضل بناءها على السياق ، وقد سمى الباحث هذا النوع « المقابلة السياقية » وسميناها في محاولة لنا عن شعر الشابي بـ « مقابلة التضمن » (Implication)

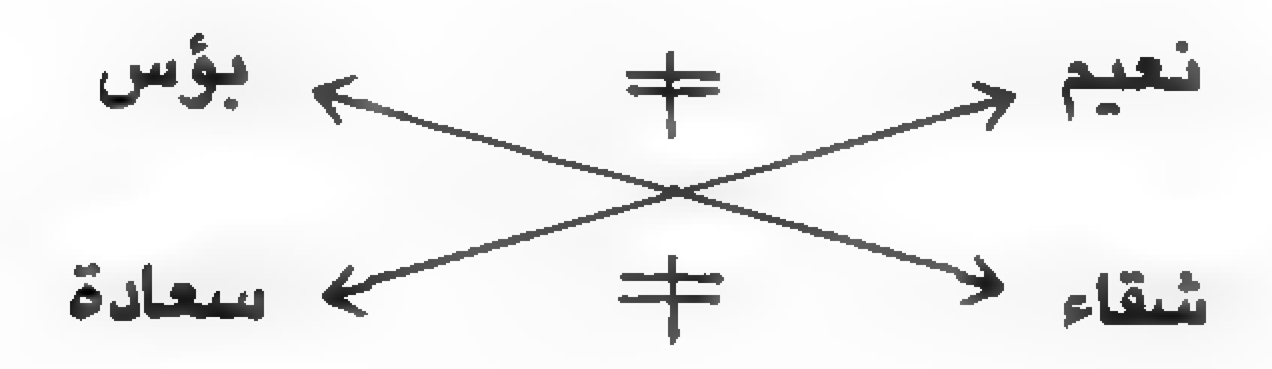
والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق . فإجراؤها على هذا الشكل يذكرنا بصورة من أهم الصور في التقاليد البلاغية الغربية في باب المقابلة وهي ما يطلق عليه (Chiasme) ولا أظن أن للمفهوم موافقة عندنا .

فقول شوقي :

فلمن حاول النعيم نعيم ولمن أثر الشقاء شقاء

(ش ، ١٧/١ ، ٢١٨)

فالشقاء في مألوف اللغة يقابل السعادة ويقابل النعيم البؤس :

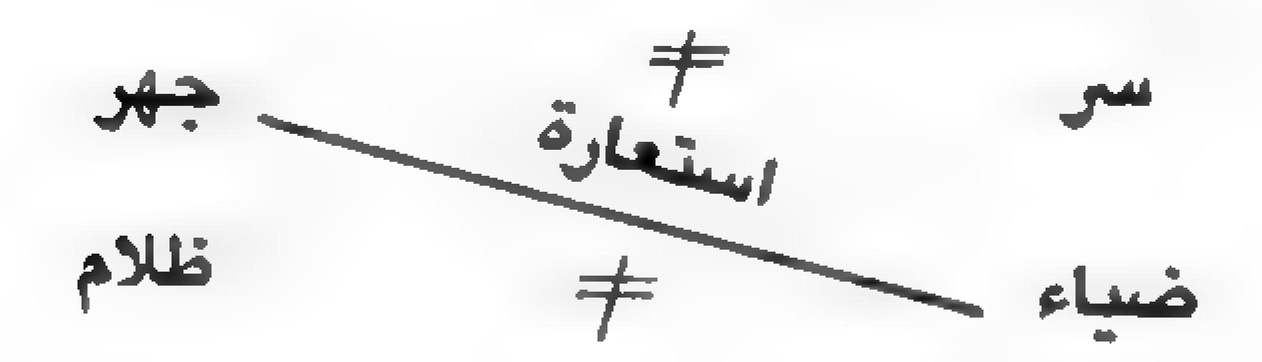


فيصهر الشاعر المقابلتين اللغويتين في مقابلة واحدة بتقاطع المتناظرين .

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكالا أخرى تقع فيها الصورة على الصورة فيدمجها الشاعر ليولد صورة جديدة . فقوله :

جمع الخلق والفضيلة سر شف عنه الحجاب فهو ضياء
(ش/١٧ ، ١٤٤)

فالمقابلة في أصل اللغة هي :



واندساس الفعل « شف » بين الطرفين (سر ، جهر) سيحمل الشاعر على تحويل العلاقة ببنائها على الاستعارة فاستعار للجهر معنى الضياء لأنه مقترن بالشفافية اكثر من اقتران الجهر .

والجري وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر الى آفاق خرج فيها على أصول بنية الجملة فيحتجب المعنى ولا ينكشف الا بالتأمل والتدبر :

تجاذباهم كما شاء بمختلف من الأماني والأحلام مختلب

واضح ان التفريق بين المتعاطفين باحلال الجار والمجرور بينهما وقع للمناظرة من جهة المحل بين متجانسين (بمختلف ، مختلب) ، وهو نوع من الجناس الناقص بالزيادة (؟) ذلك ان اصوات الكلمة الثانية كلها موجودة بالكلمة الاولى بقي أن الباء أصل في الثانية في حين وردت حرف جر في الاولى .

هذه بعض مظاهر الشعرية في « الشوقيات » لم نقصد منها التعريف والتعليم فكثير منها انتبه اليه النقاد قبلنا وانما فقط اردنا ان نؤكد على الامكانيات المنهجية المتوفرة الآن في معالجة الشعر ودعوة الاجيال من طلابنا الى الاخذ بها لتأسيس خطاب نقدي غير منفصل عن عصره ، كما أردنا أن نعتمدها مدخلا الى بعض الآراء في بعض اطروحات الخطاب النقدي الحديث .

● ●

أعادت دراسة « شوقي » الى اذهاننا كثيرا من الاسئلة الاساسية في مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة وبصفة أخص في الخطاب النقدي الذي صاحبها ويصاحبها يبنيها في الغالب ولا ينبني عليها .

واعادة طرح هذه الاسئلة لا يعني :

(١) أننا نستعمل لغة المصالحة لتقريب الشقة بين انصار عمود الشعر وانصار القصيدة الجديدة استغلالا للهدنة النسبية الواقعة اليوم في المجال النقدي ، لامتلاء الساحة

العربية بصراعات أوكد وأعنف ومواجهة الكيان العربي لتحديات تهدد وجوده ، فالهدنة في مثل هذا الظرف لا تصلح وفي مثل هذا المجال لا تنفع .

(٢) اننا لا نطرح هذه الاسئلة لاعادة الاعتبار لشوقي كتصور للشعر والكتابة الشعرية ، فمع اقرارنا بتواصل سلطانه على الذائقة العربية نعتقد انه خط شعري انطمس أو يكاد ، والنظر الموضوعي الى المسافة التي قطعتها حركة الشعر الحديث والمعاصر بكل اتجاهاتها واختياراتها ، الا ما ندر ، يؤدي الى الجزم بأنه لم يبق من الشعراء المعدودين من يتخذ « شوقي » أنموذجا . فالانعطافات الحادة التي عرفها تاريخ العرب الحديث والتوترات التي زعزعته من الطرف الى الطرف وكل انواع الاحباط والتردي التي عاشها في بناء الدولة الوطنية تحت عوامل داخلية وخارجية ، كل هذا جعل الشعر أيا كان منزعه يتغير عما كان عليه في تجربة شوقي ، والمعركة بين أنصار العمودي وانصار القصيدة الجديدة ليس صراعا بين طريقة « شوقي » نموذجها وقصيدة « السياب » و « أدونيس » رائداها . وهذا أمر لم تقع الاشارة اليه بما يكفي بل كان الغموض والخلط جزءا من خطة .

ويحضرنا في هذا المجال شاهد طريف ، فلقد قال لنا الشاعر الصديق « احمد عبد المعطي حجازي » من ايام وكنا نخوض في الشعر والشعراء ما معناه نسبي الشعري ليس

الى شوقي ، فليس بيني وبينه نسب من هذه الناحية ، أنا أنتسب مثلا الى محمود طه ، الى أبي شادي ، الى الشابي .... ومع ذلك اعترف بأن شوقي شاعر كبير . والشاعران « صمود » و « ماجد » من تونس ، وهما من الذين ساهموا نقديا في تغذية المعركة بين اتجاهات كتابة الشعر وناصرَا الوزن أو على الاقل أخرجا عليه جل شعرهما المنشور ، نعرف ان هذين الشاعرين ينتسبان الى نفس المسار الشعري .

والغاية من هذا الطرح هي أن نعود الى مسألة « الشعرية » بعد أن تراجعت بعض الملابسات التي جعلت الخطاب النقدي الحديث متوترا منها :

(١) التجارب الهامة ، المحرجة على النهج القديم ، أي التي يمكن ان تتصدى بمقومات من ذاتها لعمليات التجاوز والكسر لم تعد موجودة ، متى استثنيت بعض الاسماء ، بل لعلها لم تعد ممكنة .

(٢) ان « العنف الذي كان يسم ما يسميه » الياس خوري « صراع الخيارات » قد هدأ لسبب ما قلناه آنفا ولسبب ان القصيدة الجديدة أصبحت أمرا واقعا لا يمكن تجاهله ، وان لم تشرع ولم تستقر ولم تحقق الفعالية التي حددها لها النقاد الذين رعوها وتعاطفوا معها وهم أحيانا الشعراء انفسهم .

(٣) نشأ الخطاب النقدي في جو مليء بالتعقد والتداخل

فجاءت مقولاته سديمية ، تعالج المسائل بكثير من التسرع أو بأنماط في التحليل مستلبة أو بلغة تغلب عليها المجانية . ولذلك بقينا عاجزين عن تقدير عمق هذه التحولات ولربما رأينا تحولا حيث لا تحول . ان الخطاب الذي يقوله المجتمع العربي عن نفسه خطاب مليء بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف والسبر .

(٤) في تقديرنا اننا اليوم اكثر استعدادا من أي وقت مضى للاستفادة من تجارب غيرنا في ميادين البحث وفلسفة المناهج ، وأفكر هنا بشكل خاص في الاعمال التي يقوم بها التيار الملتئم حول « ميشيل فوكو » في الحفريات المعرفية والابستمولوجيا .

كما أن الابحاث في مسألة الشعرية والانشائية تطورت بشكل لافت في النصف الثاني من هذا القرن فغيرت من نظرة الانسان الى النص الأدبي ، تغييرا عميقا في كثير من مستوياته .

والآراء التي نعبر عنها هنا تهم الخطاب النقدي ولا تهم الابداع الشعري ، وهي منا مساهمة نضيفها الى مساهمات من سبقنا لـ « اخراج لغة النقد من مجانية اللغة السائدة » و « تجاوز التنظير السريع » و « الصخب » الذي رافق انفجار القصيدة الجديدة* .

●●

---

* انظر الياس خوري ، دراسة في نقد الشعر ، بيروت ، دار ابن رشد ، ط ١ ، ١٩٧٩م

والسؤال الذي ننطلق منه هو : ما مولد « الشعرية » في الشعر ؟ ما هي المواصفات التي تبويء خطابا لغويا حكم الشعر ؟ والاجابة تؤدي بطبيعة الحال الى تعريف الشعر ولو بصورة غير مباشرة .

الجواب ليس ميسورا الآن ولا نعتقد انه سيكون ميسورا في المستقبل القريب . والمجهودات المتواصلة من القديم الى اليوم لم تتقدم خطوة حاسمة ، والخطاب النقدي الغربي الحالي في الموضوع ، رغم أهمية الحركة التي آثارها ، مليء بالمطبات والتراجعات . وعميق الدلالة ان تصب مجهودات اكبر من نادى بـ « علم الأدب » في « لذة النص » * .

وتعذر تحديدها بالايجاب لا يمنع من محاولة تحديدها بالسلب أو بالخلف كما يقول المناطقة .

اول عنصر تركز عليه النقد في تمييز « الشعر الحق » أو القصيدة الجديدة عن الشعر القديم هو الوزن . وليس من علماء العربية من تواتر وورود اسمه تواتر اسم « الخليل » .

ولئن بقيت القصيدة مدة طويلة مترددة « مترجرجة » بين الايقاع العمودي بكل ما يوفر من امكانيات وايقاع نترصده في « تناغمها الداخلي الحركي » فان الخطاب النقدي الرافض لاسيما الذي شب في منابت مجلة « شعر » وإلى نحو ما بـ « الآداب » بدا قاطعا فائضا على الامكانيات

---

* نشير هنا الى « رولان بارط »

الموضوعية للتحول لا تخلو لغته من المجانية والشعارية ، ولعله مسؤول الى حد عن الخطأ والخلط في تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو انفصالها عن التفعيلة .

يقول « أدونيس » في مقال قديم لم يحد عما جاء فيه اجمالا* :

« ان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي ، قد يناقض الشعر ، انه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعرا وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر » .

والأكيد ان كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر و « أدونيس » يعرفها معرفة جيدة ، لا يتحرّج من أن يرد هذا الكلام الى « يونس بن حبيب » أو « ابن طباطبا » أو « ابن رشيق » أو « ابن خلدون » .

والأكيد أيضا ، وهنا نصل الى نقطة مهمة ، ان العرب لم تعرف الشعر بالوزن أو هي لم تعلق « شعرية » الشعر بالوزن وان اعتبرته عنصرا مميزا . وبحوزتنا نصوص كثيرة اذا أراد اصحابها الغض من قيمة الشعر قالوا ليس له الا الوزن . ومن « يونس بن حبيب » الذي سئل عن أحسن الشعر فقال : « انما هو كلام فأحسنهم كلاما أشعرهم » . لاحظ انه لم يقل أعدلهم وزنا ـ الى « ابن رشد » الذي لم يعر

---

* زمن الشعر ، ط ٢ ، ١٩٧٨ ، ص ١٦

الوزن أهمية في تحديد « شعرية » الشعر ـ والمصطلح له ـ الى « حازم » هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر و « شعريته » ، والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر .

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمنزلة النص الممكن من النص المحقق .

واهتمامهم بالوزن في تعريف الشعر يكشف عن منهج في البحث اكثر مما يدل على قناعة جمالية أو شعرية . فكان لابد ان نستغرب الا يهتموا بالوزن وهم ينطلقون من منجزات معدلة على نحو ما واردة على ايقاع معين .

ثم ان الاهتمام بالوزن في الشعر يجب أن ينظر اليه في نطاق مشغل أعم وأهم هو مشغل تصنيف الانواع الادبية أو انماط الكتابة خاصة في النسق الثنائي المعروف نظم / نثر .

صحيح ان القاعدة اصبحت بعد ذلك مستحكمة لكن صحيح أيضا ان القواعد لابد ان تحتكم الى قانون التطور .

فمسألة الوزن احاط بها صخب كثير فلم توضع في السياق المعرفي الحافّ بها ونحن نقدر ان الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسؤول الى حد كبير عن هذا الوضع لانه أوهم ان الشعر لا يقوم الا على هذا العنصر على هذا النحو ، ولأنه اعرض عن امكانيات التجاوز التي يقترحها الشق المقابل ان نظرا أو تطبيقا .

وفي خضم الصراع حول الايقاع طرح « البديل الجذري » عن عروض الخليل في أشكال وأنماط : طرح في قراءة اخرى لبنية التفعيلة برسم الايقاع ـ النواة وتوليده رياضيا الى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد في حالات كثيرة . واقترح الايقاع « بالابداع » والايقاع « بالرمز » .

وانتهى المطاف الى هذا القطع الذي جاء على لسان أحد رواد القصيدة الجديدة وأحد أكبر منظريها : « لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل ، وهي جاهدة أبدًا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو ايقاعات محددة » .

(ادونيس)

ان القصيدة الجديدة بمنطوق هذا النص تنبني على دك فكرة الايقاع من جهة انه ظاهرة يمكن محاصرتها وتحديدها ، أو هي النقيض الايجابي لمفهوم الايقاع ، فلكل قصيدة ايقاعها وهو واحد أحد لا يتكرر ولا يستعاد يموت وقت تموت القصيدة بالقراءة او بالكتابة .

وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم : من أين ينحدر الايقاع في القصيدة ؟ هل التناغم الماثل داخل الشعر منبت عن المحيط الحاف ؟

هل ايقاع الشعر مقدود على مقاس الشعر أم هو معطى ثقافي انثروبولوجي لصيق بالانسان في صيرورته التاريخية الطويلة وتقلبه داخل سلوك ثقافي وحضاري معين ؟

هل يختلف احساسنا بالايقاع في الشعر عن احساسنا بأنواع التوقيع الضاربة في النواة الرّوحية للأمة التي نبع فيها ومنها الشعر ؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق في بحث أنماط تناغمنا مع العالم فان مسألة الايقاع تبقى حديث صالونات أو في أحسن الاحوال خطابا ايديولوجيا .

ولعل السبب الذي من أجله لم تصل القصيدة الجديدة الى تحقيق فعالية ايقاعية مرده الى ان الانكسار في الذائقة العربية لم يتم أو لم يتم بالعمق الذي تحدث عنه انصارها .

فمن غير المعقول ان « ينكسر الماضي وينكسر الذوق العام القديم ... » وتعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجربة القراءة والاستماع بالصد ، وهو صدّ لا يعني قطعا انها خلو من الايقاع بل قد تكون فعلا اغنى ايقاعا لكنه ايقاع لم يتسرب الى الذائقة لأنها لم تتحول .

وطبعا يطرح هنا سؤال بحجم القضية ، أليس من حق المبدع أن يساهم في تحويل الذائقة ويعمل على تغييرها ؟

الجواب نعم ولكن المعضلة في معرفة المدى .

في ادبنا الحديث والمعاصر ظاهرة لابد من لفت النظر اليها : إن الكثير من شعرائنا ، الكبار منهم على الاقل ، باحثون وباحثون بدرجات عالية ، وهم يقرأون الابحاث النظرية في لغات أخرى ولعلهم أحيانا ينقلونها أو ينقلون شعرهم اليها . لسنا نأسى على زمن كان العلم نقصا في

الشاعرية لكننا نريد ان نقول ان من الظواهر ما يأتي تقلقلها من انغراسها انغراسا فوقيا فوق أرضية تلفظها أو ليس فيها ما يهيىء ميلادها .

فالانكسارات الابستمولوجية التي حدثت في المجتمع الفرنسي مثلا ، والتي أبان عنها فوكو بشكل رائق ، هي المتحكمة بمسار الشعر ومن الخطأ نقل هذه التجارب الى ارضية لم تعرف نفس النسق في التحول والانعطاف .

والخطأ في تقدير عمق الانكسار في مستوى « الابتسمي » الذي يؤسس الظاهرة يؤدي الى كثير من الاجهاض والاحباط والاغتراب .

والتحول لا يتم بالرغبة ، رغبة الفرد أو رغبة المجموعة وانما تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة . ولنا في تاريخنا مثال ناصع الدلالة عما نقول إذ ليس من اليسير الافلات من قبضة البنية المهيمنة ، هذا المثال هو « الجاحظ » .

فالمقدمة المعرفية الهامة التي صدر بها معلمته « الحيوان » تدل في جملة ما تدل على الارهاص بتحول ـ أو الرغبة فيه ـ عميق في مستوى البنية الثقافية : التحول من المشافهة الى الكتابة . وقد تحمس صاحب الحيوان له الى درجة المسّ بالشعر ، والغريب ان اغلب الدارسين ظنوه يعلي من شأنه ، ولكنه وضع مقاييسه في أدبية النص استجابة لمقتضيات البنية المهيمنة فجاءت قوانينه قوانين مشافهة لا كتابة .

لابد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق في فهم السبب الكامن وراء الفعالية الباقية « للأجزاء الخارجية والاقيسة الشكلية » حتى عند اكثر القراء « تعاطفا » مع تجربة القصيدة الجديدة .

أما المسألة الثانية فتنطلق منها من نص « لأدونيس » نعتقد انه اثر في الخطاب النقدي المتبني للقصيدة الجديدة تأثيرا عميقا . وسنورده كاملا على طوله .

« لقد انتهى عهد الكلمة ـ الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية ، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية .... ولد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن « الواقع » إن لم تحاول الانفصال عنه وهذا يعني بكلام أخر فقدان الافكار المشتركة بين الشاعر والقاريء وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة ... فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه .... ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكا شاملا ، بل لعل ، مثل هذا الادراك يفقدنا المتعة ، ذلك ان الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ـ ولذلك هو قوام الشعر »* .

هذه القضية ألصق بالقصيدة الجديدة من المسألة السابقة وأشد خطورة لأنها تطرح مشكل الدلالة طرحا

---

* زمن الشعر ، ط ٢ ، ص ١٨ ـ ٢٠ .

حاسما ومن ثم فهي تطرح دور الشعر ووظيفته .

صحيح ان الكلمة في الشعر ، وفي فهم متطور له ، لا يطلب منها أن تكون ناجعة بمعنى أن يكون اصل تعلقها بمعناها على ما يجري في الكلام العادي أو في الخطبة . والأكيد ان جانبا مهما من التجربة الشعرية فشل لأنه ، لملابسات ايديولوجية ، سعى الى الحصول على الأثر السريع والمؤقت فكانت الكلمة فيه تستحث وتصرح وتصرخ أكثر مما توحي وتهمس .

وبهذا المعنى نفهم ان القصيدة ، والشعر جملة ، « فتح » أو بنية مفتوحة . هي فتح من جهة انها تستشرف ما يقع وراء الظواهر والوقائع وبنية مفتوحة لأنها قابلة للقراءة والتأويل لا تضم معنى نهائيا وانما تشع باحتمالات دلالية لا حد لها .

وبهذا المعنى نقول ان الكثير من الشعر القديم بقي يلامس الأشياء من السطح لانه واقع داخل ما حدد له من مواصفات ومقاييس وقلّ ان حاول كسرها واختراقها واستجلاء الخفايا الواقعة وراءها . وقد كرست تقاليد القراءة عندنا هذا النوع من الشعر فحوصر بالاستتباع شعر الصوفية والباطنية ممن كانوا ، يبحثون عن الوجه الخفي ، للنص ويترصدون ما لم يقل اكثر مما يترصدون ما قيل .

صحيح ايضا ان الادراك ليس شرطا ضروريا للمتعة فمنابعها كبيرة وكثير من نصوص التراث ، كما نعلم ،

ربطتها بالاغتراب والنسج على غير المألوف ، وفي الشعر القديم ، وفي شعر « شوقي » بالذات كثير من الشواهد التي لا شك في أثرها الشعري وان غاب معناها . مع ان الغموض غير الغموض ، فالغموض الذي يقصده « أدونيس » متولد من انسراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه وهوسه ، الغموض الآتي من نقض العالم الماثل واعادة صياغته صياغة للمستقبل لا وجود لها الا في منعطفات الشاعر وحنايا القصيدة .

ولكن هل ملزوم هذا ان ينقطع الشاعر وينبت ، هل بالامكان فهم الابداع هذا الفهم بحيث يصبح الشعر عنوان انقطاع التواصل بين الناس وانزواء كل فرد في عالمه الدلالي والاسطوري واللغوي ... ما معنى ان يفرغ الشاعر اللغة والكون من المعنى ليملأها معنى آخر يؤدي الى توحد الشعر والشاعر ولا يلجه فهم .؟

ان نماذج الكتابة الغربية في الستينيات ، لاسيما ما سمي القصة الجديدة أو القصة المضادّة ، وهي نمادج نمت بشكل لافت هذا المضادة بقيت في تاريخ أوروبا الادبي هامشية وانتهت في كثير من الاحيان الى طريق مسدود لأنها عجزت عن تشيئة الاشياء وافراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالة .

والأكيد ان القراءة كسلوك ثقافي به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة الصلة بالفهم أو بنوع من الفهم

ولا يمكن لشعر ينقطع عن كل امكانية استهلاك ، في المرحلة الراهنة على الاقل ، ألا يبقى تجارب مخبرية على هامش الصّراعات الثقافية .

هنا أيضا لابد ان نعود الى تحديد علاقة الانسان باللغة وما هو المدى الذي تجري فيه دون ان ينقطع ما يشدها الى مشرع وجودها : التواصل .

هل يمكن تحويل اللغة كمؤسسة عن اصل وظيفتها واتخاذها مركب غربة ؟

وهل يمكن ما لم نعرف الأسس المعرفية العميقة التي أنبتت عليها علاقة المتقبل باللغة والفعل ، ان نزج به في تجارب تذهب في نقض الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يبدو لنا ان احتلال موضوع الغموض مكانة متميزة في الخطاب النقدي المنصب على الشعر الجديد دليل على ان التجاوز باللغة حدا تنقطع معه الدلالة معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر .

ان الخطاب النقدي العربي المساند للشعر الجديد والمناهض له خطاب يقوم على فكرة النقض ، فوجود أحدهما مشروط بانتفاء الآخر ، وهذا من علامات مجانية هذا الخطاب لأن الواقع لا يمتثل ، ولهذا طرحت مقولة البدائل في كثير من الدراسات .

والغريب انه خطاب يرتكز على هذه المقولة والسياق التاريخي والثقافي والاجتماعي حافل بما يكذبها .

فلماذا يتعايش في بلداننا القمع والرضى ، وتتعـايش الوحدانية وعبادة الشخصية ، ويتعايش الفقر المخجل مع الثراء المخجل ، وحامل اكبر الشهادات أبوه لا يقدر على كتابة اسمه ، يتعايش « السموكنف » مع الجبـة ويقوم الخطاب النقدي على منطق النقض والبدائل ؟

(باريس ١٠/١٠/١٩٨٧م)

●●●

٢ ـ فى مناهج الأدب

ـ المناهج اللغـوية فى دراسة الظاهرة الأدبية

المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية*

ان غايتنا ـ من الموضوع ـ تتجاوز التعريف بهذه المناهج ورصد مراحلها الكبرى الى نقد نحاول من خلاله ـ في حدود الممكن ـ ابداء الرأي في قيمتها في مباشرة النصوص الادبية وقدرتها على فك مغلقاتها بغية الوقوف على بؤرة التأثير فيها والفوز بما عساه يعيننا على تبين الخصائص التي تخلع على الأدب « أدبيته » .

ولا يعني هذا اننا اصبحنا في غنى عن التعريف والتقديم ، فثقافتنا النقدية اليوم حديثة العهد بكثير من الطرق التي يباشر ، انطلاقا منها ، الأدب في عدد من البلدان الأخرى . اننا اخترنا هذه الوجهة ايمانا بضرورة أن يواكب النقد الاستكشاف ليضبط مدى مساهمة هذه المناهج في اذكاء الوعي الحضاري العام واستجابة لظروف موضوعية ولدها تسرب هذه المناهج الى مشاغلنا بحثا وتدريسا فتباينت المواقف والأسباب شتى : فمن معاد يشهر بالبدعة ويستنفر

---

* مشاركة المؤلف في ملتقى اللسانيات الذي انعقد بتونس سنة ١٩٧٩ واشرف عليه مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية .

النفوس المؤمنة للجهاد في سبيل المقاييس النقدية القديمة التي تخرج عن اساليبها نقاد « لا يشق لهم غبار » ونصير ينزه ويبشر ظننا انه وجد « مفتاحا » يريحنا من شقائنا بأدبنا وشقاء تلامذتنا وطلابنا بدروسنا .

ان الانتباه الى اهمية الجانب اللغوي في معرفة النص الأدبي وتحديد خصائصه النوعية قديم ، فلقد قامت الممارسات النقدية الاولى ـ في قسم كبير منها ـ على لغة النص طريقة لتقريبه من الافهام والاذواق : ومن الحضارات ما قام النقد فيها ـ اذا استثنينا بعض القضايا الثانوية ، على البعد اللغوي أساسا ، ولعل أحسن نموذج لذلك النقد العربي القديم باعتبار البلاغة ـ وهي الجهاز المفهومي النقدي الوحيد الذي ولدته ممارسة العرب للبعد الفني في النص الادبي ـ نشاطا لغويا قبل كل شيء .

ولكن الفرق بين تلك الطرق في تعليق الأثر الأدبي بلغته وهذه التي نروم الحديث عنها جوهري عميق قد يصل الى القطيعة بالنظر الى الأصول التي تتأسس عليها الطريقتان أو المنهجان : فمنذ نهاية القرن الماضي ظهرت بوادر تبشر بتحولات كبرى في المعرفة البشرية : وبدأ الانسان ـ تحت ضغط النزعة « العلمانية » يعيد النظر في الموروث « المعرفي » ويراجع مراجعة جذرية الأصول التي على أساسها وصفت الظواهر وصنفت وربط بين مختلف اجزائها . وكانت العلوم اللغوية سباقة الى الاستفادة من هذه المراجعة الاصلية

وصاغت من النظريات وأوجدت من المفاهيم ما مكنها من قفزة عملاقة خلصتها من ربقة علوم اخرى ونفضت عنها غبار نظريات وطرق في التحليل والوصف لعلها مسؤولة عن سيرها البطيء قبل ذلك ، بل لقد غـدت ، هذه العلـوم اللغوية ، وهي في مصطلحهم « الألسنية » أو « علم اللغة » طموحة رائدة تمد العلوم الاخرى ، صحيحها ونسبيها ، بما استقام لها من مناهج وفازت به من طرق في التحليل والتعليل « بديعة » .

فالفرق بين الممارستين يكمن في النظرية اللغوية ذاتها التي تدعم تلك العملية النقدية وتقع منها موقع الارضية .

ان الألسنية ، وقد تأسست أصولها وتبينت اتجاهاتها الكبرى في منتصف هذا القرن ، ولدت صلتها بالأدب مذهبا في ممارسة النص جديدا اطلقوا عليه « الأسلوبية » أو « علم الأسلوب » ترمي من ورائه إلى احتواء الكلم الأدبي ، وجعل النقد فنا من افنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو الى الدهشة .

وقد قامت ردود فعل على طغيان الاحكام المعيارية الذوقية في تقييم الأدب وتغريق النص في جملة الاهتمامات الحافة واقتصار الدراسة في أحيان كثيرة على ذلك .

فكان من مقاصدها « علمنة » الدراسة الأدبية والنزوع بالأحكام النقدية ، ما أمكن ، عن الانطباع غير المعلل ، واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه واكتشاف السر في

ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر في متقبله .

وقد كانت طرق تشكل الظاهرة الأدبية والعالم اللغوي الذي يحويها حجر الزاوية في بلوغ تلك المقاصد فانبنى عملها على جملة من المنطلقات اختلفت طرق التعبير عنها باختلاف النزعات والتيارات . من ذلك قولهم ان جوهر الأثر الأدبي لا يكمن في مضمونه وانما في اللغة التي تحمله فهو ـ نتيجة لذلك ـ ليس ترجمة عن تجربة بل تحقيق لامكانيات التعبير الكامنة في اللغة فتحدثوا عن النص المقدر والنص المحقق واعتبروا هذا الأخير مجرد امكانية من جملة امكانيات تتعاوض ، وهم في ذلك يجرون على الأدب ما أجراه علماء اللغة في تفريقهم بين الكلام ، واللغة واعتباره فعلا من هذه القدرة الموجودة فينا بالقوة ، ويرمون الى دَكِّ الحواجز القائمة بين مختلف الآداب الانسانية والوصول الى نقطة البدء التي تمثل أصلا لهذه الفروع المختلفة ايمانا بأن بؤرة الفن واحدة وان اختلفت وسائل التعبير عنها ، وعملهم هذا يشبه الى حد كبير ، من حيث القصد على الاقل ، عمل اللغويين في البحث في نطاق العائلات اللغوية عن اللغة الأم وامكانية ارجاع هذه العائلات الى أصل واحد .

وقد علقوا كل ذلك ، كما سبق أن اشرنا ، ببنية النص اللغوية باعتبار اللغة مادة الأدب لذلك اصروا على أن يعرف النص الأدبي انطلاقا منها وان تحدد « مواصفاته » تبعا لها .

هذه جملة من الأسباب ربطت الأسلوبية بالألسنية ربطا وثيقا حتى أصبحت تعرف بأنها « المقاربة الألسنية للنص الأدبي » فنسى الناس كثيرا من اقسامها الأخرى كالأسلوبية « الغرضية » والأسلوبية « التكوينية » ...

وقد قوى هذا الارتباط ودعمه عدم استقلالها بمنهج وبقاؤها في مدار ما سطرت الألسنية ولنا في هذا الأمر عودة في محل آخر من هذا البحث .

والكلام عن القضايا النظرية التي تطرحها الأسلوبية قد يطول اذ يمثل جانبا هامًا من النشاط النقدي منذ ما يزيد عن نصف قرن .

ان غايتنا كما أشرنا في بداية هذا الحديث ـ وجه آخر من القضية وثيق الصلة ، لا محالة ، بالجانب النظري ويتمثل في التساؤل عن الاجراءات العملية لهذه الطريقة في تقديم الكلم الأدبي وفي معرفة ما اذا كان الأسلوب ، وهو مقوم الأدبية يمكن اخضاعه لأحكام موضوعية تسمح بفك اللغز القائم منذ وجد الأدب فتفسر تفسيرا علميا عمليات يدور مجملها في اعماق الذات الانسانية وفي أدق بؤرة من بؤرات احساسها وروحها الفنية ؟ نريد ، بعبارة أخرى ، ان نسأل هذا السؤال : هل الاسلوبية التطبيقية ممكنة في هذه المرحلة التي بلغها البحث ؟

نود ، قبل الاجابة أن نطرح ملاحظتين :

أ) ان الممارسة التطبيقية ، من وجهة كمية ، قليلة بالقياس الى الابحاث والمجادلات النظرية وأغلبها حديث العهد ، وهي ، من حيث النوع ، متواضعة لا تعدو أن تكون محاولات لم يصدر عنها ، فيما نعلم مقررات في التحليل حاسمة سواء تعلق الأمر بكاتب او مدرسة أو عصر .

ولعل في هذا ما يدل على استعصاء الخلق الأدبي على المقررات النظرية .

ب) ان الاسلوبية تقوم بدور المنبه والحافز وليست ثبتا بحلول نفض باستعماله قضايا الأدب ، فقد جاءت تشير الى الثغرات الكامنة في النشاط النقدي السابق ولم يخلع عليها اصحابها قيمة المنهج ولا ادعوا انها مفتاح سحري ، فهم على ما يقول أحد اعلامها ، أشاروا عندما اطلقوا هذا المصطلح في مطلع القرن ، الى مساحة شاسعة شاغرة طرفاها اللغة والأدب ، عمرت البلاغة في وقت من الاوقات جانبا منها شغر بسقوطها وافلاسها .

فليس من الانصاف مطالبتها ان تهتك ، دفعة واحدة ، كل الأستار التي تحجب عنا النوعية الأدبية . ان اهم ما فيها ، في رأينا ، أنها اقضت مضاجع النقاد . ان صح التعبير ، وشككتهم في كثير من المسلمات المنهجية وحفزتهم ، بالتالي على تجاوز قصور هذه المناهج التي كانوا

يعتقدون في حكمتها وصلاحها . ولا يخفى على أحد ما لهذا العمل من أهمية ولا ينقص من قيمته ان لا يقدم كل مرة ، بديلا عما نقض .

وهي مع ذلك ، تخطت هذا الدور السلبي وأماطت اللثام ، الى حد ، عن مقولات في معالجة الأدب كان النقاد الى وقت قريب يجهلونها أو يتجاهلونها ، ومن أهم ذلك وقوفها على بعض أسس عملية الخلق الفني بابرازها أهمية بنية النص ونظامه اللغوي والكيفيات التي تتماسك بواسطتها الوحدات داخل هذا النظام وتعبر فتضفي على الادب « مواصفاته » ، وقد أمدت النقاد بجملة من المفاهيم يمكن أن ننعتها ، بدون مبالغة ، بالثورية كالاختيار والعدول والسياق الأسلوبي ، والمعنى المصاحب ، واللغة والكلام والقراءة ...

وأهم من ذلك كله لفتها النظر الى الشبكة المعقدة التي يجب أن ينزل في نطاقها النص الأدبي أو الكلم الأدبي بصفة عامة ، فالأثر لم يعد يحلل على أساس كونه تجربة الكاتب فقط ، فلقد أصبحنا اليوم أكثر حساسية لأطراف اخرى يشملها النص أو الأثر وان لم تبن لأول وهلة كالقاريء والمرجع والسنة والمقام فتعددت وظائف النص وتداخلت وأصبحت الوظيفة الأدبية أو الاسلوبية ، وقد علقوها باللغة في النص غاية ، جانبا من مضلع .

كما ألحت على ضرورة تجاوز مقولات ، رشحت من فلسفات قديمة ، ثبت اليوم عدم جدواها كالفصل بين

الشكل والمضمون وما ينتج عنه من آثار علمية وبيداغوجية سيئة ، وأقرت بدلا عن ذلك وحدتهما وتماسكهما مقتدية بما أقره الألسنيون من ترابط الدال والمدلول حتى شبهوا ذلك بوجهي الورقة .

وفي هذا المجال دقق بعضهم النظر وعمق الفكر فاستطاع ان يفرقع هذه العناصر الى مكونات أصغر وبينوا بذلك أنها ليست بسيطة كما كان يظن ، وفتحوا لعلم المعاني آفاقا في البحث جديدة . ولعل أشهر الانماط ما جاء من علماء اوروبا الشمالية انطلاقا من مباحث « يلمسليف » في اللغة .

ونذكر هنا على سبيل المثال نموذج « سرنسن » .

١ ـ التعبير (العبارة)	مادته : اللغة	
	شكله : الاسلوب	
٢ ـ المضمون	شكله : الأغراض وترتيب الأنواع	
	مادته : الأفكار والعواطف	

وكالجري وراء حقيقة سرمدية يتضمنها النص يعد النقاد العدة للفوز بها دون غيرهم ، ويكلفون أنفسهم ما لا طاقة لها به حتى يكتشفوا ما أراد « المتنبي » أو « هيجو » أن يقول : ان النص في نظر علماء الأسلوب مكتنز صامت يكتسب معناه من قارئه ومن تجربته الخاصة مع اللغة ، باعتبار أن لكل

شخص من المجموعة اللغوية الواحدة علاقة ببعض جوانب اللغة تختلف عن الشخص الآخر . فأقروا بذلك فكرة القراءة وامكانية تعددها خاصة أن لغة النص الأدبي تدل بكيفيات تختلف عن الخطاب الصريح الذي لا يتجاوز وظيفة الابلاغ .

نجد صدى لكل هذه القضايا في اعمال تطبيقية مفيدة شملت أغلب الأنواع الأدبية المعروفة : الشعر ، القصة ، الخرافة وقد كان أغلبها نتيجة اعمال جماعية أو ندوات . ولا يكاد يخلو كتاب يتصل بهذا الموضوع من قائمة بأسماء تلك الاعمال ، كما يطيب لنا أن نشير هنا الى محاولات عربية اللغة والمضمون انجز بعضها في تونس ورأينا بعضها الآخر في المجلات الأدبية التي تصلنا عن المشرق .

ان ايماننا عميق بضرورة استثمار هذه المراجعات المنهجية وما أفرزته من مقولات اصبحت معالم بارزة في المعرفة الانسانية اليوم بغية ان يصبح النقد الأدبي اختصاصا لا يقل دقة وصرامة عما سواه ، فيتخلص من المتطفلين الذين لا عدة لهم الا رصف الكلمات وتحبير المقالات عن جهل وارتجال . وان يساهم الأدب مساهمة فعالة في اثراء المعرفة الانسانية ولا يبقى ، على هامش العصر ، ضربا من التسلية والمتعة يروّح به « العاملون » عن انفسهم ويطعنون في جدواه ويضحكون من القائمين عليه متى سنحت الفرصة .

ان هذه الأسس « المعرفية » الجديدة تنفخ ، من جهة أخرى ، في علاقتنا بتراثنا روحا جديدا وتسمح بترصد عناصر المعاصرة فيه بقراءته على هدى من هذه المفاهيم المستحدثة فنستغل جانبه « المعقول » ونحرك قوى الدفع فيه .

كما تهيئنا علميا ومنهجيا الى اعادة النظر في تقييمنا لعصورنا الأدبية .فلقد اجمعنا ، أو على الاصح أجمع غيرنا وأذعنا ، على دفن أطول فترة من تاريخنا الأدبي : دفنّا الجسم دون الرأس والذنب وعلقنا ذلك بكلمتين غلقت دوننا المنافذ الى ذلك ، هما كلمتا « الانحطاط » و « الجمود » . ان مراجعة جدية للمقاييس التي رسمت ، على أساسها ، حدود هذا التقسيم لكفيلة برفع الغبن عن تجارب أدبية وفنية هامة .

ولكن رغم كل هذا ورغم استطرافنا ما وقعنا عليه من أعمال تطبيقية استطاعت بصرامة المنهج فيها وحدة النظر ان تحرك في نصوص ، معروفة في الغالب ، من عناصر الدلالة ما لم يكن يخطر على بال ، نرى من الامانة العلمية أن نشير الى كثير من الصعاب التي تقف دون « الاسلوبية التطبيقية » .

أولى تلك الصعوبات وأهمها تتصل بموضوع العلم كامنة فيه : فالأسلوب معطى يستعصى على التحديد والضبط اذ هو نتاج عمليات معقدة متعاضلة لا تنفك احداها عن الاخرى

إلا عن صعوبة نادرة ومخاض عسير . فهو طريقة الكاتب في الانتقال بفنه من الانفعال الفسيولوجي واللذة الحسية الى تشكل علامي ظواهري يستقطب دلالة الحضارة ويصل الكون بالتاريخ . انه مسار في اتجاهين ما بين « النص الوهم » و « النص الظاهـرة » في المعنى الواسـع لكلمة النص .

ويكشف النظر في مختلف التعريفات المقترحة قديما وحديثا ، وهو أمر هين من كثرة الدراسات في الموضوع ، عن هـذه الحقيقة الهـامة : « ان الاسلـوب يتجـاوز حـدث التعبير » . واكثر الناس اغراقا في الشكلانية وامتعاضا من اعتبار الابعاد الميتافيزيقية في تقييم الظواهر الادبية عجزوا عن قطع صلة الأسلوب بما وراء اللغة او اضعافها ولم يستقم لهم ان يرجع النص الى نفسه حلقة مغلقـة لا تستعين بموجودات من خارجها .

لذلك لا تبرز قيمة الاثر ولا يحدد أسلـوب كاتب اذا اقتصرنا على وصف معجمه ونحوه وصـوره مهما أوتي الوصف من دقة وشمول ، كذلك لا يكفي لتجلية النوعية والتفـرد ان نقيس نظام الأثـر على النمـوذج النظـري لاستخراج اصناف « المعدولات » .

والسبب ان وجهة النظر هذه تتأسس على خطأ في التقدير « الأصولي » وتجاوز في المنهج . فالذي يربط قيمة الأثر وجوهر الاسلوب بالنص الظاهرة ينطلق من سببية مباشرة

ساذجة في ربط العلامة بمرجعها ، ويثق ثقة تامة في قدرة اللغة على استيعاب ما يعتمل في نفوسنا كتًابا وقراء . وليس صعبا ان نبين تهافت هذا المنحى في التقدير فلقد انتبه النقاد منذ القديم ، بحدة وعي تثير الاعجاب ، الى انحسار عالم اللغة في عالم الفكر وأشاروا ، على مذاهبهم الى معاناة الانسان يتمزق بين انطلاقة خياله وقدرته على ان يدرك بالتوهم والحس عوالم لا تحد ، وبين قيود ترده اليها منزلته البشرية فلا يأبق منها .

فاللغة مؤسسة تتطلّب ممارستها الوعي بحدودها اذ تقوم على تناقض اساسي : هي وسيلة الانسان في التعبير أوجدها لينزل المجهول الى مرتبة المعلوم ، وينتصر على السر في الكون وفي ذاته ويصارع بها قوى النسيان والتكتم وجعل ما وراء الطبيعة معطى طبيعيا موضوعيا .

ولكنها ، في الوقت نفسه ، سجن يحد بصفة مأسوية من طموحه في المطلق فلا يبلغ من ذاته الا ماتسمح هي به . فكل حضور لغوي متعلق به غياب ودلالتها (اللغة) غائبة لا تقل شأنا عن دلالتها حاضرة .

فالنص ، أي نص تحقيق شيء من شيء لذلك وجب ان ينظر اليه من الزاويتين جميعا . فتتحول اللغة فيه الى جهاز علامي مزدوج المرجع أحدهما معدوم والآخر موجود . ويتحول عنصرا الدلالة فيها الى دال ومدلول غير مجسم .

وان أهم « الأغراض » في بعض الآداب اليوم غرض غربة الانسان لغويا للقطيعة ما بين ما يحس وما تمكنه منه وسيلة التعبير : والتجارب المختلفة في تكسير أنماط الكتابة المعروفة : تدل ، من جملة ما تدل ، على اصرار الانسان على تجاوز العلاقات التواضعيــة التي اقمناهـا بين الأشياء والكائنات وتمخضت عنها رؤيتنا للعالم .

وقد حاول الانســان ، منذ القـديم ، عملية التجـاوز المذكورة بطرق شتى : فلقد تمكن من توسيع الجهاز العلامي حتى يستعين على تحقيق بعض ما يصبو اليه في التعبير مما لا تؤديه اللغة ، واهتدى الى فلسفات تقوم على الصلـة المباشرة بين الذات والموضوع حتى لا يكون الادراك في حاجة الى وسيلة من اللغة . بهذا تفسر جانبا من جوانب الفلسفات الروحية ، والتسمية في هذا النطاق هامة ، التي قامت قديما وحديثا « صوفية » كانت أو « حدسية » ولنفس السبب في رأينا وجدت تلك المجموعة الهائلة من السلوكات التعبيرية التي يحل الرمز فيها محل العلامة .

فلعل ، الاسلوب ، اذن . ليس الا محصلة الصراع بين تناقضات الانسان : والفن ليس الا ما يناله على حساب المطلق ليقترب شيئا فشيئا من الازلي أو ان ينزل الازلي الى مرتبة الانساني ـ على حد تعبير مالرو .

كما يخلط القائلون بتعلق الأسلوب بالبنية اللغوية بين جملة من المفاهيم الرئيسية ، في مقدمتها الفرق بين لغة

الكاتب وأسلوبه وهذه نقطة دقيقة لانها تقع على حدود الفن والجمال ويتطلب ابداء الرأي في شأنها التذكير بفكرة سلفت ، ان دراسة الأسلوب ترمي بالاضافة الى ابراز الخصائص النحوية واللغة المميزة لكاتب أو لأثر الى اجلاء عناصر الجمال فيها والا كانت الاسلوبية علما غير ذي موضوع باعتبار الوصف اللغوي من مشمولات الألسنية ولأنه لم يثبت لدينا الى الآن ان المنهج اللغوي في دراسة الصورة الشعرية أحسن المناهج . وأخيرا لأن الاسلوبية من اللغة والأدب تريد أن تفسر وظائف هذا بمنهج تلك .

ان سلمنا بهذه المقدمة انتهينا الى أن من علق الأسلوب بالبنية اللغوية اعتبر كل حدث لغوي رشح من قياسه نمط النص على النموذج النظري حدثا اسلوبيا وما عدا ذلك خلوا من هذه الشحنة .

وهذا المنطق غير مقبول للأسباب الآتية :

ـ ليس كل « عدول » مولدا لطاقة تعبيرية وشحنة جمالية لا ولا كل انضباط لغوي خلوا منها . ثم ان سلمنا بأن الاسلوب يقوم على « العدول » الخلاق فهذا لا يجنبنا الصعوبات العملية والمنهجية التي تنجر عن ذلك : فما هو المستوى من اللغة الذي نعتد به في هذا المقام ؟ وتزداد الأمور تعقدا بالنسبة الى لغة كالعربية يختلف مستوى المنطوق فيها عن المكتوب الذي يحشر جله فيما يطلق عليه « اللغة الأدبية » . فتتكاثر أطراف المعادلة وتتشعب مسالك الدراسة لتواجد

المستويين ولضرورة البحث في نطاق المستوى الواحد ، وهو هنا المستوى المكتوب ، عن سلم تفاضلي .

بل نذهب أبعد من ذلك لنتساءل ولو على سبيل الحيرة العلمية فقط : هل للنموذج اللغوي وجود فعلي ؟ وهل تتحقق انماطه في مستوى من اللغة يكون القصد الفني فيه منعدما ؟ ألم يحن الوقت اليوم أن نتساءل عما اذا لم يكن الفصل بين ما هو داخل في النموذج وما هو خارج عنه أي الفصل بين النحو والبلاغة مواضعة استدعتها ظروف تاريخية وحتمتها ضرورات منهجية ؟ نكتفي هنا بطرح هذه الاسئلة ونرجىء الاجابة عنها الى اعمال أخرى نحن بصددها .

- ان هذه الطريقة في النظر ، لكونها تنحصر في البعد الآني ، لا تمكن من التمييز بين الموروث والمبدع أو هي لا تمكن من ادراك جوهر التحول الذي يطرأ على ذلك الموروث . فاذا سلمنا - كما يقول أحد الأسلوبيين - بأن اللغة العامة تنحو الى التعابير النموذجية أي تقوم على ضرب من الآلية في الاستعمال اتصفت لغة الأدب بتوظيف فني للغة بكسر انماطها التواضعية . لكن لابد من الانتباه الى ان ذلك يقع حسب طريقتين :

أ) العدول عن النموذج اللغوى .

ب) العدول عن المقاييس الأدبية السالفة .

ومن ثم لا يتسنى شرح البنية اللغوية للأثر الادبي الا بتكامل الدراسة الآنية والدراسة التاريخية ويكون التحليل

الآني غير كاف لتصوير جوهر اللغة الادبية .

لذلك تقف امام كل بحث اسلوبي تطبيقي اليوم مشكلة التقييم لأنه يصعب ان نميز بين ما هو للكاتب وما هو لغيره ثم خاصة أن نفرق في نطاق ما هو للكاتب بين المؤشر الاسلوبي وبين الطريقة في الكتابة . فالتقديم والتأخير ، مثلا ، ليسا قيمة اسلوبية مطلقة وأول من عليهم أن يقولوا بذلك علماء الأسلوب مخافة ان يتحول علمهم الى مجموعة من القوائم فيصيبه ما أصاب البلاغة في فترة من فتراتها .

فالوظيفة الاسلوبية وظيفة سياقية موضعية وعلى الدارس ان يكشف السر في ان نفس الحدث اللغوي يكتسي أهمية خاصة في حيز ثم يفقدها في حيز آخر من نفس الأثر . لهذا السبب انبنت بعض الاتجاهات الاسلوبية على مفهوم السياق الاسلوبي « استنكافا من تعليقه ببنية الجملة » .

هكذا وصلنا الى بعض القضايا المنهجية التي تطرحها دراسة الاسلوب . وفي حديثنا السابق اشارات الى موقفنا من السؤال المنهجي الأول في هذا المجال . هل يستقل علم بموضوع اذا لم يستقل بمنهج ؟ وهل يمكن للاسلوبية ان تحقق غايتها من الظاهرة الادبية باستعمالها منهج علوم اللسان ؟

ليس في وسعنا ، بصراحة ، ان نجيب على هذا السؤال الخطير جوابا مقنعا ومرد ذلك ذوبان الحواجز التي كانت تفصل العلوم عن بعضها وتحصر مناهجها ، اننا مذ

ما يقرب من ربع قرن نشاهد امتزاج المناهج وتداخل العلوم .

فكأن الانسانية في تصنيفها للعلوم تعود الى البدء وترد الفرع عن الاصل الى الاصل . ومرده ايضا طغيان الالسنية على كثير من الاختصاصات ، وكونها منطلق جملة من اهم المناهج اليوم حتى لكأنها غدت أصل كل تلك العلوم وفلسفتها . كذلك الانتقال بدراسة الأدب من الاسلوب الى الاثر الادبي ككل وعوضوا الاسلوب في مصطلحهم بالكتابة فتحدثوا عن « الكتابة في الدرجة الصفر » وتوزع البحث الأدبي الى تيارات كالانشائية والسيمائية وفي ذلك اقرار بأن الاهتمام بالنص كله ومحاولة الوقوف على طرق تماسك عناصره وكيفيات دلالتها باعتماد المنهج البنيوي أساسا في ضبط مقومات الأدب من الاقتصار على الاسلوب وهو عندهم شخصي ضارب في اعماق ذات صاحبه ، حتى قالوا انه من « ميثولوجيا » الفرد ودفق من روحه بينما تتأسس الكتابة على القصد ومن هنا قالوا بامكانية تشريح الكتابة والغوص في اعماق القوى التي تحركها وبصعوبة السيطرة على الاسلوب وأصبح همهم البحث عن « أدبية » الاثر لا عن اسلوبه .

لهذه الاسباب نكتفي ببعض الملاحظات مساهمة في اثارة النقاش . لا جدال في ان الادب ، ككل خطاب ، مصنوع من اللغة وليس له من وسيلة سواها يحقق بها نوعه وغايته ، ومن هنا يكتسي وضعا خاصا لأنه يفترض في تلك المادة ، وهي

مادة دالة بذاتها قبل استحواذه عليها ، على حد تعبير بارط ، ان تتحول عن دورها الأصلي الى دور آخر توظف فيه توظيفا فنيا مسايرة لوظيفة الادب التي تختلف عن وظيفة التواصل العادي ، فاللغة تدل في الأدب بكيفية من أهم خصائصها تراكب السنن اللغوية التي بدونها يستحيل ذلك التحول شرط التّوظيف الأدبي للغة وضعف الصلة بين العلامة ومرجعها وانطماس « الشفافية » التي تربطهما في الابلاغ العادي حيث نهتم بالاشياء ذاتها بينما نهتم في الادب بالنص . فالاهتمام بالبنية اللغوية ضروري وكل مباشرة للنص وجب ان تنطلق من لغته باعتبارها وسيلة الأدب وغايته والنظام الذي يصرح أو يوحي بكل مضامينه .

وهذا لا يناقض ما سلف . نعم ، على الأدب ان يتجاوز شكله لكن ذلك لا يعني اهمال ذلك الشكل أو عدم جدواه في تبيّن الخصائص الفنية في النص .

والقول بأن اللغة مادة الادب أمر بديهي لكن السيطرة على الامكانيات التي تتشكّل حسبها وما يصيبها من تحولات يثير منهجيا جملة من القضايا . فقد ذهب ـ سرنسن ـ الذي استعرضنا نموذجه في البداية الى « ان القول ان اللغة مادة الادب ينتج ان اللغة لا علاقة لها بالأدب نفسه خاصة شكله الذي لا يستقيم الا من تحول اللغة عن وضعها لتفـرز الأسلوب . فكأن الأدب يصبح ضربا من اللغة تنفصل في

انماطه التعبيرية والتركيبية . فالأدب لغة اللغة أو شكل الشكل » .

ولذلك شككوا في جدوى المنهج اللغوي وقالوا بضرورة استقلال التحليل بمنهج يراعي هذه المعطيات النوعية ونادوا بألا يكون النقد فرعا عن الألسنية . كما ألحوا على ان يبقى بنيويا باعتبار البنيوية منهجا لا يلتصق ضرورة بالألسنية . ومن لم يناد منهم بالانفصال التام بين المنهجين دعا الى الحذر في استعمال المناهج اللغوية التي لا يمكن ان تكون الا عملا تمهيديا يساعد على ضبط مادة البحث ليس الا .

كما ان استعمال المنهـج الألسني يحملنا عـلى تبني منطلقاته ونتائجه في « اقسام الكلم » وهو تقسيم لم يهتد الى قسم أكبر من الجملة أساسا للوصف وقاعدته . ولسنا واثقين ان هذا السلم كاف لدراسة خصائص الكلم الأدبي وادراك خباياه . اننا لا نستطيع دفع ذلك اليوم أو تبديله لكن علينا ان نعي ان هذا يبقى لغويا ما لم نتمكن في يوم من الأيام « من اقامة » نحو الكلم الأدبي تقسم على قاعدته النصوص الى وحدات تتلاءم وروحها .

هذه بعض الخواطـر اردنا منهـا ان نلفت النظر الى المخاض الفكري الهائل الذي نحياه عسانا نشـارك فيه مشاركة جديدة قد تهدينا الى منحى طريفٍ يتبوأ به نقدنا مكـانة مـرموقـة ويستقل عن تبعيـة المدارس النقـدية الكلاسيكية غربا وشرقا .

ويطيب لنا ان نختم حديثنا هذا اليكم بهـذه النظرة التفاؤلية التي نقلناها عن أحد النقاد الغربيين المعاصرين :

« ان الاسلوبية لا تقوم علما صحيحا الا يوم تتمكن من تحويل المعيارية الى احكام موضوعية ولعل ذلك قد يتم لها في يوم من الايام اعتبـارا بما وقـع للألسنيـة نفسها فقـد استطاعت المدارس البنيوية أن تحول ما كان لا يعدو الحس اللغوي الى وجود لغوي يفسر تفسيرا علميا » .

●●●

٣ ـ فى النقد التطبيقى

« قلب الشاعر »
لأبى القاسم الشابى
محاولة وقراءة

« قلب الشاعر »
لأبى القاسم الشابى
محاولة وقراءة

يتأكد في مطلع هذه المحاولة ابداء بعض الملاحظات المنهجية ننزل بها العمل في الحيز الذي ارتأيناه له ليعرف القارىء مداه وحدوده .

وأولى الملاحظات التساؤل عن سبب الاهتمام بالشابي دون غيره من الشعراء .

فهل في هذا التوجه اقرار برأي سائر لهجت به كثير من الاوساط النقدية العربية ومؤداه ان الشعر التونسي الحديث والمعاصر لا تقف فيه على تجربة شعرية جديرة بأن تعد من جيد الشعر وخالصه الا الشابي . ليست هذه قناعتنا وان كنا واثقين من ان ابا القاسم علامة بارزة في مسار الشعر التونسي والعربي وتجربة شعرية متميزة . بل لا نبالغ ان قلنا انه من شعرائنا القلائل الذين استطاعوا ـ لعمق التجربة وصدقها ـ ابتناء ما يسمى اليوم بـ « العالم الشعري » أو « الفضاء الشعري » .

ان ما دفعنا الى الاهتمام به مشاغل التدريس والبحث ومقتضيات القراءة . فلقد كلفنا ، من سنوات بمواكبة

مستحدثات البحث في النقد والأدب ولفت الناشئة من طلبتنا الى المخاض الفكري الهائل الذي تتعسر به ثقافات مجاورة نحن بها على اتصال مستحكم . وكنا نحاول ان نجري نتائج هذه البحوث على نصوص عربية ايمانا منا انها أقوم المسالك الى تمثل النقاش النظري واثرائه . اذ كل نص تأكيد للنسق ودحض له . ما بالك ان كانت النصوص من ثقافات مختلفة ، وبناء عن رؤى لم يتأكد الى اليوم رغم تحمس البحث ـ انبثاقها عن أصل واحد .

وتبين لنا في خضم هذه المحاولات امر على جانب كبير من الخطورة . هو ان القراءة الجادة للأدب لا يمكن ان ترتجل اطلاقا . ولا تتأتى الا من معايشة الاثر ومكاشفة دقائق بنائه والاندساس ضمن مسلكه المتعقد المتشعب الذي حوله بمشيئة ما من « نص وهم » الى « نص ظاهرة او نص علامة » . ولقد كان « اغاني الحياة » نصنا الذي سعينا فيه الى البحث عن موقع في تيارات النقد الحديث . لعل القاريء الكريم ان يحمل اختياره هذا المحمل .

أما الملاحظة الثانية فتخص منهج القراءة ، لقد كثر الحديث في العقدين الاخيرين عن مناهج دراسة الادب . وراجت في بعض الاوساط النقدية عندنا مصطلحات من قبيل المنهج الاجتماعي والوجهة النفسية ، والاسلوبية والبنيوية او البنائية او الهيكلية والهيكلانية وان دل هذا على شعور حاد بضرورة ارساء الممارسات الادبية على أسس منهجية

ثابتة وأنساق متكاملة ، وعن الرغبة في تجاوز المضايق التي زج بالنقاد فيها التوسل بمحض الذوق والانطباع ، فانه لا يسعنا الا ان نلاحظ ان تعاملنا مع هذه المناهج لايزال تعاملا منقوصا مرده الى اننا نعيش ازاءها مرحلة انبهار واقتباس تحولت بموجبها هذه المناهج ولاسيما تلك التي تأكدت جدواها في البحوث اللسانية الى شعارات أباحت كثيرا من التجاوزات . ولعل أهم ما يميز الشعارية أو « الشعائرية » الايمان المطلق في القدرة الاجرائية والكف عن التمحيص والنقد أو الجرح والتعديل . وأهم من كل ذلك فلقد بقي نقدنا يتعامل اجمالا ، مع هذه المناهج على مستوى السطح باستجلاب مقرراتها النظرية ومحاولة اجرائها على علاتها على النصوص دون التفكير في امكانية مراجعة بعض أسسها وتطعيمها بتجارب نابعة من تراثنا .

أضف الى ذلك اننا لاحظنا ان هذه المبادىء متى انتقلت الينا أصبحت أشد صلابة منها في منابتها .

لقد حاولنا ، قدر الجهد ، ومنذ سنوات ان نواكب تيارات الفكر المعاصر في مجال الدراسة الأدبية واهتممنا بشكل خاص بالامكانيات الجديدة التي وفرتها اللسانيات للمهتمين بالعلوم الانسانية . وقد كانت طلائع اهتماماتنا العودة الى التراث العربي نتحسس مسالكه مستنيرين بما ترسب في قرار النظرية الأدبية عن مخاض تواصل اكثر من نصف قرن .

عن كل هذا حصلت لدينا قناعة راسخة زادتها تقلبات المنهج الواحد رسوخا ، وهي ان الظاهرة الادبية أوسع من ان يطوقها منهج ومن أن تشقها وجهة نظر ، لذلك فاننا عاجزون عن ربط هذه المحاولة بتوجه ما ، فهي اسلوبية الى حد ، وبنيوية الى حد ، وانشائية الى حد ، وتراثية الى حد ، وشخصية الى حد .

و ينبغى ألاّ يحمل قولنا هذا على اننا قليلو الثقة في قدرة هذه المناهج متى التزمت بصرامة فائقة ـ لم نلمسها بكل صراحة في المحاولات التي وقفنا عليها بالعربية ـ في قدرتها على انطاق النص واستكناه مضمونه وتبين الكيفيات التي تترتب حسبها دواله على مدلولاته ، كما نود ألا يحمل قولنا على انه « توفيقية » وبحث عن حل وسط يؤول ، في نهاية الامر ، الى رفض النسق وبالاستتباع الفكر العلماني جملة .

اننا نرمي من ملاحظتنا الى تأكيد معطى بديهي ، يجمع عليه المتعاملون مع الأدب بالفكر والنظر وينسونه في الممارسة ، هو أن الظاهرة الادبية هي نقطة تقاطع جملة من العوامل حتى لكأنها لا تستمد وجودها من ذاتها وانما من وجود غيرها فيها ، هي نص وكاتب وَنص وقاريء ، ونص وعالَم ، ونص ونص ، والكاتب والقاريء والعالَم والنص سياقات مؤتلفة مختلفة ومتجاذبة متنابذة تساهم كلها ، على نحو ، في دلالة الادب وضبط مواصفاته ومن ثم فالتعامل معه من توجه منهجي محدد يعمق معرفتنا بجانب مفرد من

جوانبه ، ولا يأتي على صيغة الجمع فيه .. ولست ادرى مَنْ مِن كبار النقاد تمخضت تجربته عن هذه القولة : « ان يتوسل الفكر بنسق ليس أقل قتلا له من ان لا يتوسل بنسق ، والغاية ان يقر العزم على الجمع بينهما » .

والملاحظة الثالثة تهم التساؤل عن الغاية التي تسعى هذه القراءة الى بلوغها واذ شئت فهو التساؤل عن جدواها كعيار للقيمة الأدبية والجمالية .

الجواب عن السؤال ليس ميسورا ولا أظننا نستطيع الانتهاء الى رأي قاطع من قراءة أهم النصوص النظرية المؤسسة لهذه المناهج والاعمال التطبيقية المنجزة .

فأغلب الاعمال التطبيقية تنطلق من نصوص فضت بشأنها مسألة القيمة وتكرست تاريخيا كمعالم أدبية شامخة .

وليس في المتوفر لدينا من النصوص ، في حدود اطلاعنا ، نصوص كثيرة كشف التوسل بمناهج القراءة المستحدثة فيها عن قيم أدبية وجمالية لم يهتد اليها النقاد من قبل .

أضف الى ذلك ان صلة هذه المناهج بالنقد الأدبي صلة لا تخلو من الغموض والتذبذب . فالأسلوبية مثلا . كانت حريصة ، من مطلع نشأتها . على التفريق بين اهتماماتها واهتمام النقد الأدبي . وكلنا يعلم الجهد الذي بذله « شارل

بالي » للاقناع بأن غايتها القصوى ليست القيمة الادبية الماثلة في النصوص الانشائية وانما هي « القيمة التعبيرية » الكامنة في المستوى اللغوي الشائع بين الناس ، الا ان الاسلوبية أفرزت في وقت لاحق اعمالا جليلة لا مناص من اعتبارها اعمالا نقدية في المعنى العميق للكلمة . نذكر منها دراسات الاسلوبي الفرنسي « بيار ڤيرو » المتعلقة بديوان « بودلير » أزهار الشر .

ولئن كان « بارط » يقدم مفهوم « القراءة » على مفهوم « النقد » وبالاستتباع وظيفة القاريء على وظيفة الناقد . ويستشرف في تحليل عملية القراءة آفاقا مدهشة ، ويستهدي في البحث مسالك لم تخطر لغيره على بال ، فانه في « النقد والحقيقة » مثلا يعتبر البنيوية توليديّة كانت أو غرضية أو لسانية ـ البديل الايجابي لما سماه « النقد الجامعي » .

كذلك نرى أهل الرأي ينزلون الحديث عن هذه المناهج في ندوات موضوعها « النقد الأدبي » ولنذكر على سبيل المثال الندوة التي عقدت من سنوات بـ « سيريزي لاسال » وتمخضت اعمالها عن مؤلَّف مشهور عنوانه « مسالك النقد الراهنة » .

فأنت ترى من هذه الامثلة ومن غيرها عسر آلبت في أمر هذه التوجهات وضرورة الاحتراز وقت تصنيفها ضمن

مراتب العلوم . فمن الزلل في الرأي التوسل بها عيارا للقيمة بالمعنى الذي حددته الممارسات النقدية الاصلية من جهة كونها نشاطا معيارا يفضي الى حكم تتقرر بموجبه منزلة النص من بقية النصوص المندرجة ضمن النوع .

ولعل للعسر اسبابا من طبيعة حركة التحديث القائمة اليوم فاعادة النظر في المناهج والسبل عمل لا ينفك عن اعادة النظر في العلم ذاته . فطرح مشكلة المنهج لا يجدي ما لم تطرح ملتحمة بها مشكلة النقد ذاته ، وبالاستتباع مسألة القيمة والتغير الحاصل في طرق التناول ، هو بالضرورة تغير في تقدير العملية النقدية ذاتها ، بل ان العلاقة التي كانت قائمة بين وظيفتي الكلمة والنقد ، بدأت في التراجع والانحسار والقاريء والكاتب في اعتبارهم اليوم نصان متداخلان فالكتابة ابداع والكلام على الكلام ابداع والوظيفة الانشائية والوظيفة الماوراء لغوية دوائر متعاقبة ومرايا متقابلة متعاكسة فيها ما لا يحصى من الخيالات والصور .

فقراءة هذه القصيدة من شعر الشابي قد لا تعني من وجهة النقد الكلاسيكي الشهادة لها بقيمة فنية متميزة ولكنها قد تعني من جهة الصّرح المعاصر لقضايا الأدب والنقد ـ انها ركن من اركان عالمه الشعري وراسم الرواسم البارزة التي تهدينا الى ادراك بنية الأثر الذي وردت فيه .

الشـعر

قلب الشاعر

كـل مـاهب . ومـادب ومـا   نام . أو حام على هذا الوجود
من طيـور . وزهـور وشـذى   وينـابيـع . وأغصـان تميـد
وبحـار . وكهـوف . وذرى   وبـراكين . ووديـان . وبيـد
وضيـاء . وظـلال . ودجى   وفصـول . وغيوم . ورعـود
وثلـوج . وضبـاب عـابر   وأعـاصير . وأمطار تجـود
وتعـاليم . ودين . ورؤى   واحـاسيس . وصمت ونشيد
كلهـا تحيـا بقلبى حـرة   غضة السحر كأطفال الخلود
ها هنا . في قلبي الرحب . العميق   يرقص الموت واطياف الوجود
ها هنا . تعصف أهوال الدجى   ها هنا . تحفق احلام الورود
ها هنا . تهتف أصـداء الفنا   ها هنا . تعزف الحان الخلود
ها هنا . تمشي الأماني . والهوى   والأسى . في موكب فخم النشيد
ها هنا . الفجر الذي لا ينتهي   ها هنا الليل الذي ليس يبيد
هـا هنا . ألف خضم . ثـائر   خالد الثورة . مجهول الحدود
هـا هنـا . في كـل آن تمحي   صور الدنيا . وتبدو من جديد

ان تجاوزنا النقاش النظري الدائر حول مداخل شرح النص وسلمنا ، عن اقتناع أو عن اصطلاح ، بأنه كل مكتف بذاته لا يحتاج متدبره الى موجودات من خارجه . فانه لا مناص ـ ونحن من النص ننطلق . واليه ننتهي في ضرب من الدور والتسلل . تضيء بموجبه بعض عناصر النظام

المائل بعضها الآخر ـ من الاقرار بأهمية البحث عن المنفذ الى النص وصعوبة ذلك البحث لأننا مع التسليم بأن النص الأدبي تشكل علامي وجمهرة من العلاقات والأليات تنتظمها بنية أمٌ يجدر التأكيد ، كما قال جينات ، بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النص « يعرفها العربي والعجمي » وانما هي انساق من العلاقات خفية تدرك قبل ان تلحظ . يبينها التحليل حالما يستخرجها اولا بأول . وقد يختلقها احيانا من حيث يظن انه يكتشفها » .

ومن ثم تطلب الاهتداء الى اسس هذه البنية جهدا خاصا تنكشف به العلاقات القائمة بين انظمة العلامات وانظمة المعاني بغض النظر عن القضايا الجزئية أو الفرعية . والتركيز على أوجه التماثل بين الوحدات الكبرى .

ولم يتحرج كبار النقاد . تأكيدا لدقّة المسالك الى بنية النص ، من تشبيه مكاشفة النص بالمكاشفة الصوفية فقالوا بضرورة المؤانسة وطول المعاشرة وخلاص النفس ليلتبس الجوهر بالجوهر وتنقدح في الخاطر طلائع السبيل . ولقد اكد ليوسبيتزر ـ مثلا في أكثر من سياق . ان كل وسائل البحث التي بحوزتنا ليس باستطاعتها التغلغل في اعماق النص ما لم تربط بينه وبين متلقيه وشائج وأواصر يحدث عنها ما يسميه (déclic) أي الومضة التي تسلمنا الى نظامه الباطن .

وبين النقاد على اختلاف مذاهبهم . في هذا الشأن ، اجماع على نقطتين اساسيتين اولاهما القول بتعدد المنافذ الى بنية النص وذلك راجع بالأساس الى طبيعة المادة المقدود منها .

فالنص لغة والقاريء ـ الناقد يستجوب كتلة من العلامات تتجلى في معارض مختلفة . فهي اصوات وايقاعات وصواتم وكلمات وجمل وفقرات . ولا شك ان هذه العناصر تساهم في نحت معالم البنية الأم . وأهم من ذلك فانها تحمل قسمات تلك البنية . ومن ثم يمكن لأي مظهر من المظاهر المذكورة أن يعتبر . نظريا فجوة تتسلل منها الى بنيته ونظامه .

ولما كانت اللغة في جوهرها علامات راتبة على معان وكان الخلق الشعري « حيرة طويلة بين الصوت والمعنى » . على حد تعبير فاليري . وكانت غائية كل تحليل الكشف عن علاقة المباني بالمعاني ، جاز التهدي الى خبايا النص من جهة معانيه والطرق المنتهجة في اجراء اللغة على غير ما يوجبه وجه الكلام وأصل الوضع فتصبح قدرة الصورة . مثلا ، على التبليغ لا تقل عن قيمة أي مظهر من المظاهر الاخرى . والمهم . وهو مضمون النقطة الثانية . ان يكون المنفذ مؤديا والظاهرة المختارة ذات قيمة وفعالية بحيث تقدر على استقطاب عناصر النظام .

ففي هذا النص عدة مظاهر شكلية ومعنوية لافتة يمكن اعتبارها . مبدئيا . مسالك مؤدية الى هيكله العام الا ان الكثير منها . وان كان لبنة هامة من لبنات البناء . يتبين بعد الفحص محـدود القدرة الاجـرائيـة بحيث لا يمكن من احتضان النص وتطويق اهم العناصر المكونة له . ذلك ان بالنص ـ كل نص ـ بنى داخل بنى وكل بنية تسلمك الى بنيته أكبر منها . وبنية الأم ـ وان كانت تتأسس على المجموعات البنيوية الصغرى ـ ليست محصلتها .

فغلبة صيغة « الجمع » على القصيدة مثلا أمر خطير وهو ، متى قابلناه بالأنا المتكلم المفرد ، عميق الدلالة على نفسية الشابي وعلامة من جملة علامات على رأيه في الفن وتفرد الشاعر وعزلته ، ومن ثم على كثير من مواقف الرفض والثورة التي يطفح بها ديوانه ، لكننا لا نرى كيف يمكننا ـ باعتماد تواتر الجمع مدخلا ـ ان نفسر التباين الواضح بين المقطوعتين من جهة تصاريف الكلام ومستويات اللغة . ففي حين ورد القسم الاول خاليا من المجاز أو يكاد ، جاء القسم الثاني مغرقا فيه مثقلا به الى حد الارهاق .

واطراد « المقابلة » نهجا في الاداء ، هو ايضا امر ذو بال يحتل من عالم الشابي الشعري حجر الزاوية ، اذ تصب كل المقابلات عنده في مقابلة أساسيـة عنها تـولدت رؤيتـه الشعرية ، وجل مضامينه واشكاله وهي مقابلة النور / الظلام .

الا ان الناظر في النص ينتهي الى ان المقابلة جاءت على هيئة نحتاج لتفسيرها الى بنية اخرى أشمل ، فالمقابلة في المقطوعة الثانية وتبلورت بلفظ .

ان محرق النص ومحله الهندسي لفظة « القلب » فهي نقطة الجذب والمركز الذي يستقطب اجزاءه ويشع عليها .

وأهميتها ليست رهينة بروزها في العنوان . وأن كانت العناوين التي يضعها الشعراء لقصائدهم شديدة الصلة ببقية النص وعلى درجة عالية من الاكتناز الدلالي بحيث يكون النص انتشارا لها وتفجرا لحملها المعنوي الكثيف .

ولا تتأتى من مقام القلب في الأدب خلقا وتنظيرا ولا حتى من كونه غرضا من اغراض الشعر الكبرى . نعم ان الاهتمام بمواضيع الأدب من توجه غرضي آني أو تاريخي امر لا شك في أهميته . الا اننا لسنا واثقين من جدواه طريقا الى خصائص بناء النص وكيفية رسم الشاعر ملامح الغرض .

ان اهمية اللفظة راجعة ، من وجهة نظرنا ، الى احتلالها مراكز بل مراحل حساسة من نسيج القصيدة العام . فقد وردت عدا العنوان ، مرتين : في آخر المقطوعة الاولى (البيت ٧) ومطلع المقطوعة الثانية (البيت ٨) وهي في الموضعين تشغل نفس الحيز تقريبا (بعد خمسة مقاطع من مطلع الصدر في البيت السابع وبعد أربعة منه في الثامن) .

واحتلال اللفظة هذه المراتب يدعو ملاحظات :

فهو في الحالات الثلاث جاء في تركيب اضافي :

قلب الشاعر

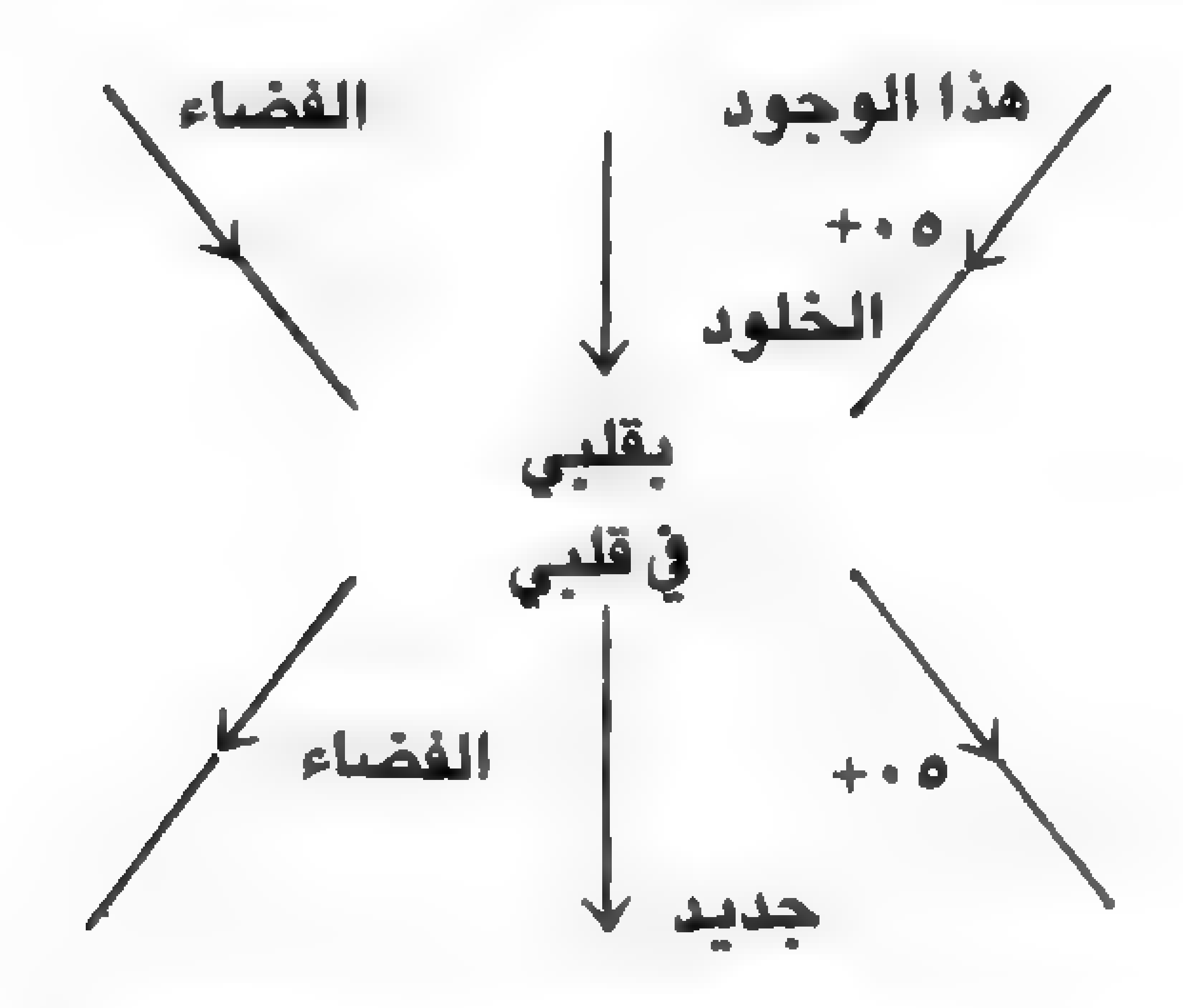
قلبـــــي

قلبـــي

ان التصميم الذي يوحي به العنوان والذي قد يفهم منه ان الشاعر يتناول القلب على انه غرض شعري عام قد وقع تجاوزه بسرعة وتحول المضاف اليه المعرف الى ضمير متصل يوحد « الأنا » والمتكلم فأبسط التحـولات الطارئـة على العنوان تناولا انطباق « الأنا » و « الهو » أي المتحدث والمتحدث عنه . ومعناه ان القصيدة ستنطلق في مســار استنبـاطي يتداخـل فيه الكشف والاستكشــاف وتعفو الحواجز بين الخبر والاستخبار ، حتى لكأن تحديد الشاعر لعناصر تجربتـه بعض تلك التجـربة ، وأدوات الشعـر مواضيعه .

واللفظ ورد في الحالتين طرفا لمقطوعة ، فكان نهاية في الأولى وبداية في الثانية ومن ثم يمكن اعتباره نقطة تماس أو تناظر مقطوعتين متكافئتين لا نتصور ان يحدث بينهما أي تطور أو تحول لا يكون لهذا الموقع دخل فيه .

وهذه في نظرنا ، أهم ظاهرة في بنية النص وأوسعها مجالا ويمكن تخطيطها على هذا النحو :



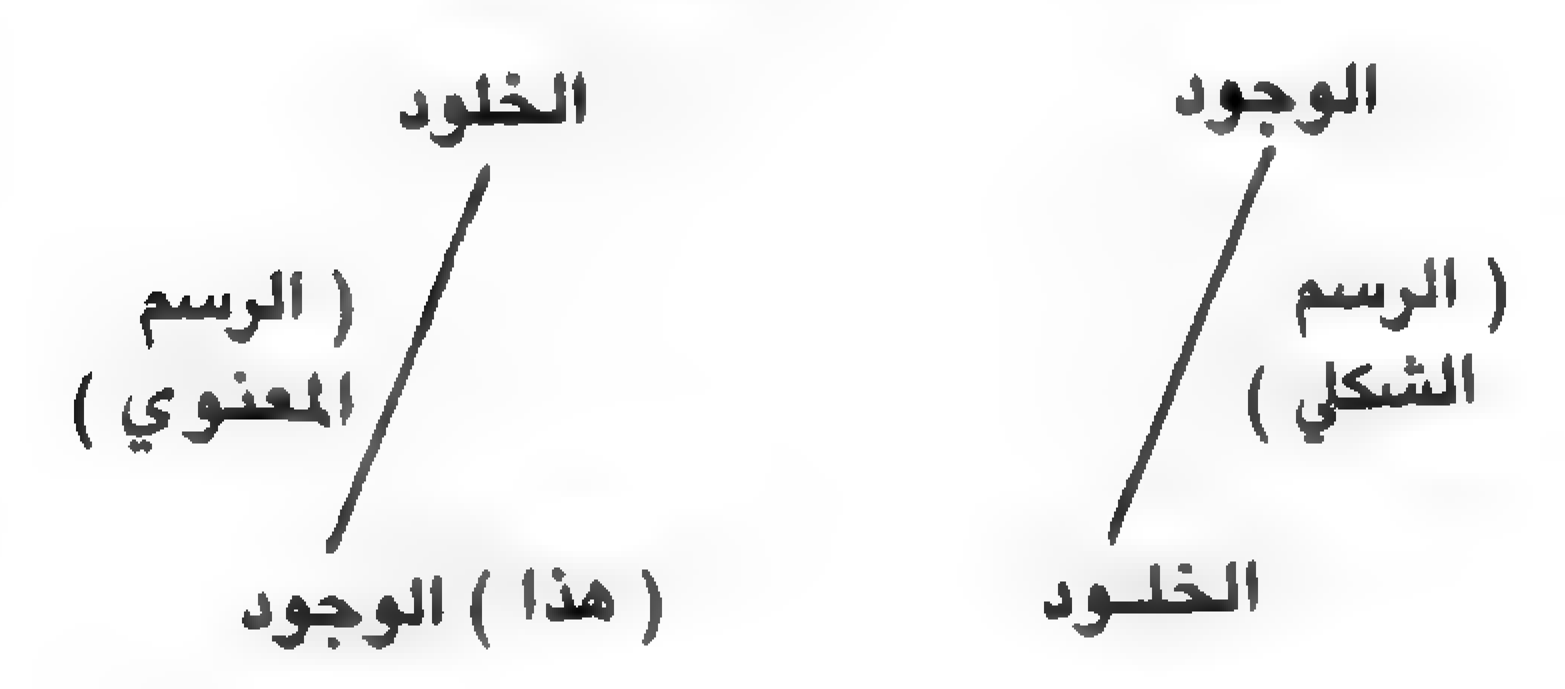
فالنص فضاءان يشد احدهما قلب الشاعر الى الآخر شدا . أو هو فضاء يغور في هذا القلب فيصهره فيولد من جديد تشكلا فذا مقدودا من عمق التجربة وشفافية الرؤية فتنجلي العتمة وتهدأ جلبة العناصر وينكبح جامحها ايذانا بتحول الاشياء الى مراسم فنية يبتنيها الشاعـر بالكلم والصورة مغمستين من عصارة روحه وخالص مكابدته .

الفضاء الأول :

عدة مظاهر شكلية ومعنوية تشد الانتباه في هذا القسم الاول لعل أبرزها ثلاثة : قيام المقطوعة نحويا على جملة واحدة فصل بين عنصريها الأساسيين المبتدأ (كل ماهب)

والخبر (تحيا او كلها تحيا) باعتراض استغرق خمسة أبيات (٢ ـ ٦) واطراد الاسم في صيغة الجمع . فمن سبعة وعشرين اسما احتواها الاعتراض الواقع في حيز « من » عشرون منها في صيغة الجمع (٢٠/ ٢٧) . والاسمية طاغية على ما بين طرفي المقطع طغيانا مطلقا لا تستثنى منه الا جملتين فعليتين تنزلتا من الاسم منـزلة العنصر المتمم (تميد ، البيت ٢ ، تجود ، البيت ٥) ووقوع هذه الاسمية بين افعال (البيت ١ والبيت ٧) .

أما المظهر الثالث فوقوع كل المقطع بين قافيتين ـ طرفين هما (الوجود ـ الخلود) فنفهم ان توق الشاعر او الخط المعنوي للقصيدة معاكس لمخطط بنائها الشكلي ، فترتيب الأبيات من أعلى الى أسفل بينما ترتيب الأفق الشعري الذي يريد الشابي أن يتسنمه تصاعدي .



فالغالب على هذا الفضاء جدلية الوحدة والتعدد من جهة والفعل وانتفاؤه من جهة اخرى .

وطلائع « التعدد » الافتتاح بأداة استغراق مضافة الى جمل موصولة الاسم فيها مشترك. والوقوف في نهاية البيت على لفظ « الوجود » مطلقا معززا باسم « الاشارة » ولما يقوى نزعة التعميم والاستغراق وورود صلة الموصول ازواجا متناغمة متجانسة مخرجة مخرج « الاتباع » ليس الغرض



منها مما تعنيه في ذاتها وانما فيما توحي به من شمول واحاطة (هب . د ب / نام . حام) .

كل هذا جعل البيت مثقلا ترهقه الكثرة ويرهقه انفعال الشاعر وعصبيته (واندفاعه الخطابي) البادية على اديم

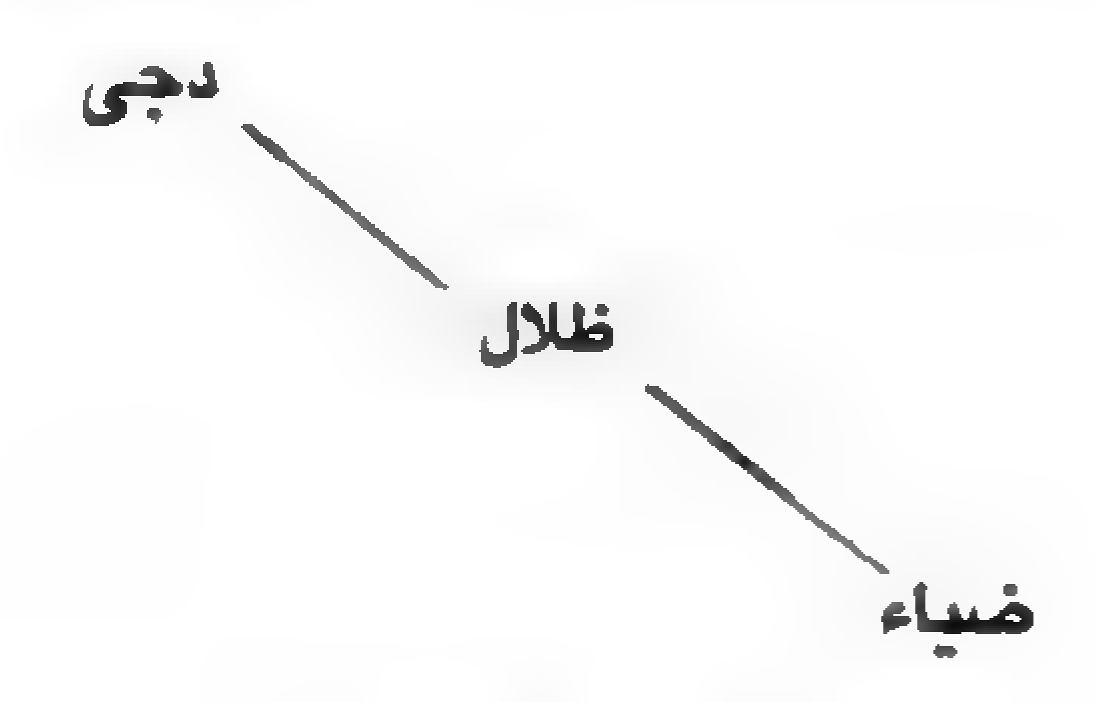
اللغة (الجزم والتقرير ، تفجر بعض الحروف تضاد في ترتيب الحركات ...) فانصرم طوقه وتولد الاعتـراض ـ تعديدا وجمعا ـ ينشر بعض جمل البيت ويبسطه واذا بنا نستشرف تخوم العالم الذي يستمد منه الشاعر مادة فنه ويفني فيه ويفنيه هدما وبناء . فالطبيعة بعناصرها ومختلف تجلياتها هي النسغ الذي تتغدى منه احاسيسه والعجينة التي يرسم بها وعليها ملامح العالم المحتمل تجاوزا للعالم الراهن .

وفي حديثه عن الطبيعة تبدو ايضا نزعة التقصي والاحاطة فهي : طيور وزهور وينابيع واغصان وبحار وذرى ووديان وضياء وفصول ونشيد . وهي : كهوف وبراكين وبيد وطلال ودجى وغيوم ورعود وهى ايضا : ثلوج وضباب وأعاصير وامطار وصمت .

والشاعر يورد هذه العناصر على غير نظام . فلئن كانت مكونات المشهد في البيت الثاني تقوم على شيء من التناسق والتكامل (ينابيع . اغصان . زهور . شذى . طيور) فانها في بقية الأبيات مضطربة متداخلة ، فلا رابط بين عناصر البيت الثالث الا اطار الطبيعة العام وتضمنها معنى الهول والعظمة المؤكدة بصراع عنصري الماء والنار أساسا .

وفي صدر البيت الرابع بهذا الصخب يخيم الهدوء وتنزلق القصيدة شيئا فشيئا الى عالم الظلام والقتامة بمعنى ان البنية الداخلية تطورت ولكن سرعان ما يخرج البيت عن هذا

المنطق فتأتى حركة العجز تدعم القتامة ، الا انها تقطع الصمت والسكينة بصفة مدهشة اذ احتل الجمع « رعود » قافية البيت . فالترابط الحاصل بين انصاف الأبيات على حدة وهو ترابط بالتصاعد (او بالتدني) في الصدر :



وبـالتضمين والتلازم في العجز

فصول (شتاء (غيوم))

غيوم ←——— رعود

هذا الترابط لم يتولد عنه ترابط اشمل يدمج الشطرين في وحدة متناسقة وكذا الشأن في البيت الخامس فطالعه برد وصقيع يوحيان بالتجمد والموت ولكن الشاعر يقطع النسق بادخال المطر منعوتا بفعل مشبع بمعاني الدفء والحرارة والسخاء (تجود) .

ولعدم الانتظام في هذا القسم الاول مظاهر اخرى نحوية معنوية . فنحن لا نقف مثلا . ان تجاوزنا موجبات الوزن

والقافية ، على سبب نفسر به الاقتصار في النعت على ثلاثة اسماء بينما ورد أغلبها عراء عنه . ثم لماذا جاء النعت جملة فعلية مرتين (٢ ، ٥) واسم فاعل مرة (٥) .

كما ان المقابلة التي تبدو لأول وهلة اسلوبا مطردا تترتب حسبه عناصر الحقل الدلالي الشائع الذي يستمد منه مادة شعره قليلة ومبنية ، احيانا على نهج خاص يخل بمبدئها العام وان كان بعضها يكشف عن جوانب هامة من رؤية الشاعر .

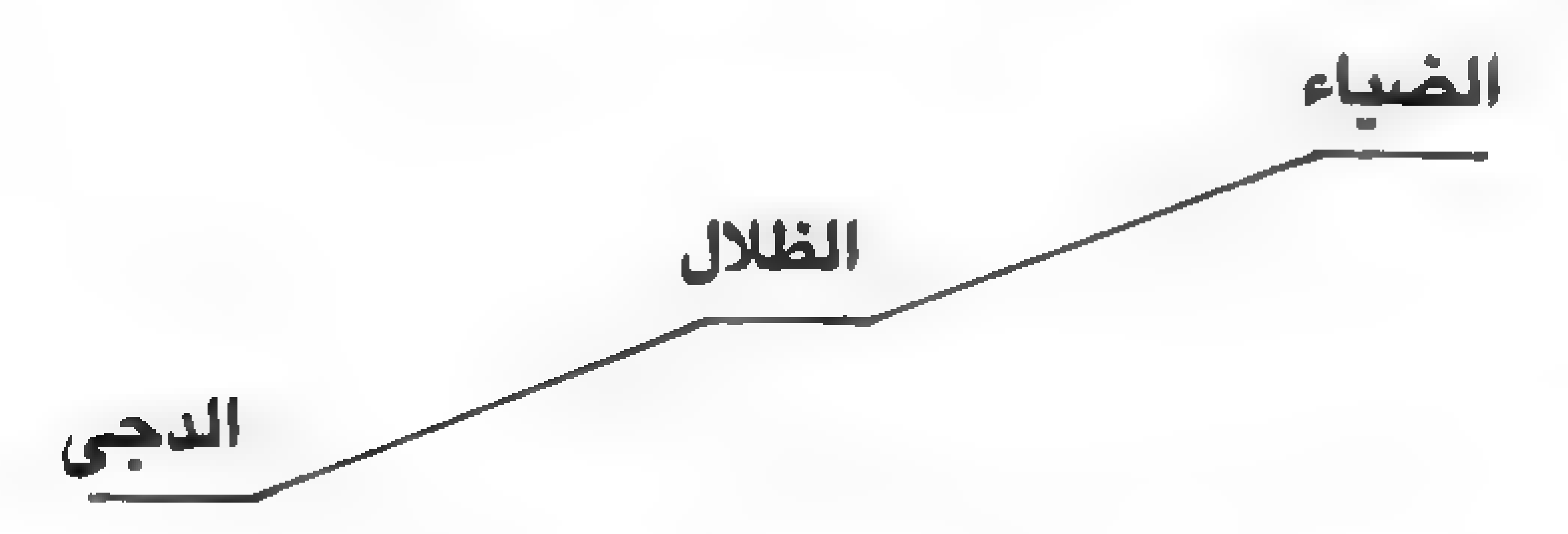
فمقابلة الصمت بالنشيد (البيت ٦) مقابلة غير متعادلة الاطراف الا ان هذا الاختلال مؤشر يهدينا الى قناعات الشاعر وتصوراته ، فالصمت ، عنده ، لا يقابله الكلام وانما النشيد وهو جنس من اللفظ يقوم على التوقيع ، فالشاعر اما ان يصمت أو أن ينشد فكلامه الغناء . ولا تخفى دلالة هذا الامر عند شاعر توج تجربته بعنوان « اغاني الحياة » .

الا ان القيمة التعبيرية في هذه المقابلة التي لم يخرجها الشاعر على السمت المتبع لا تتوفر في غيرها .

فبامكاننا الحديث عن مقابلة بين الوديان والبيد (بيت ٣) لكن بشرط ان ننتبه الى انها لا تستقيم الا بتعمق طرفها الأول وتوليد العلاقات الكامنة فيه . فلئن كان الاصل اللغوي للبيد يحمل في ظاهر لفظه معنى الموت والفناء والقحط والجفاف فان بين « الوديان » والحياة والنماء حواجز

وعلاقات : علاقة ارداف بين الظرف والمظروف (الوادي كناية عن الماء وايحاء به) وعلاقـة استتباع بين المـاء والخصب تقوم من بعدهما علاقة مشابهة يتحول بموجبها الخصب رمزا للحياة والنماء والعطاء .

ونجد في هذا الفضاء أيضا مثلثات لكنها هي أيضا لا تجري على نمط واحد . فأنت واجد في صدر البيت الرابع تطورا تقوم فيه بين الطرفين المتقابلين مرحلة وسطى تخلق في البيت حركية متناقلة تخفف من حدة التقابل .



ولكنك لا تدري وجه الثالث الـواقع في صـدر البيت الثالث :



فليس بين الطرفين مقابلة وبين الطرف الثاني والثالث مقابلة ولكنها من جنس المقابلات التي أشرنا اليها .

على هذا النمط يتأكد ان الغاية التي يترسمها الشاعر من الأبيات الستة الأولى هي الكثرة والتعدد . واذا كانت هذه الغاية مستحكمة طغت الاسمية والعطف بالواو وانعدم الفعل والحركة . فالعالم المشار اليه هو العالم الخارجي الفيزيائي أو هو الطبيعة المكانية المجردة عن كل فعالية . قبل ان تتلبس لبوس الشعر وتسكنها حركاته المتوترة المشحونة . فلكأن العالم . ما لم يلتحم بقلب الشاعر ، عالم بدائي ساذج لم يتشكل ، يبث الشاعر اسماءه على مسمياته ولكنه لا يدرك ما بينها من علاقات ووشائج فتأتي متجاورة متتابعة .

لكن ماذا يحدث عندما ينصبّ الكل في الأنا ويذوب فيه وتتحول الطبيعة من موجود موضوعي الى غرض شعري ؟

يطالعنا في البيت السابع الفعل ، وهو فعل صريح مباشر متسع الدلالة يعلن بصفة قاطعة (الى درجة الفضاضة) عن التحول من الجمود الى الحركة ومن « المشهدية » الى الانفعال .

والحياة في هذا المقام هي حياة الفن والشعر ، يستقطب فيها قلب الفنان العالم بكل عناصره وجميع تجلياته فيبعث فيها من روحه حياة جديدة . ويتأكد هذا الاعتبار بظاهرة نحوية واضحة وهي حاجة الشاعر الى تعليق الفعل بالحال . واولى الاحوال الحرية !

والحرية المقصودة كما سنتبين ، حرية بمعنى خاص ، هي ركن من اركان عالمه الشعري ومظهر من « اشواقه التائهة » وتوقه العارم الى المطلق هي شعرية يُنشئُها الشاعر انشاء وقت يتخلص من مرهقات القيود فيكسر الاطواق المضروبة عليه .

حرية الفن في اعادة بناء العالم وصياغته على نهج الشاعر المنفرد المتسامي الذي لا يؤمن بالخلق الاول ولا يقبل بالنواميس الا ان تخرج جديدة متجددة لا يأتي عليها البلى ولا يأكل منها الدهر فينشأ الشاعر خلقا متجددا للاشياء وخلودا (غضة السحر) .

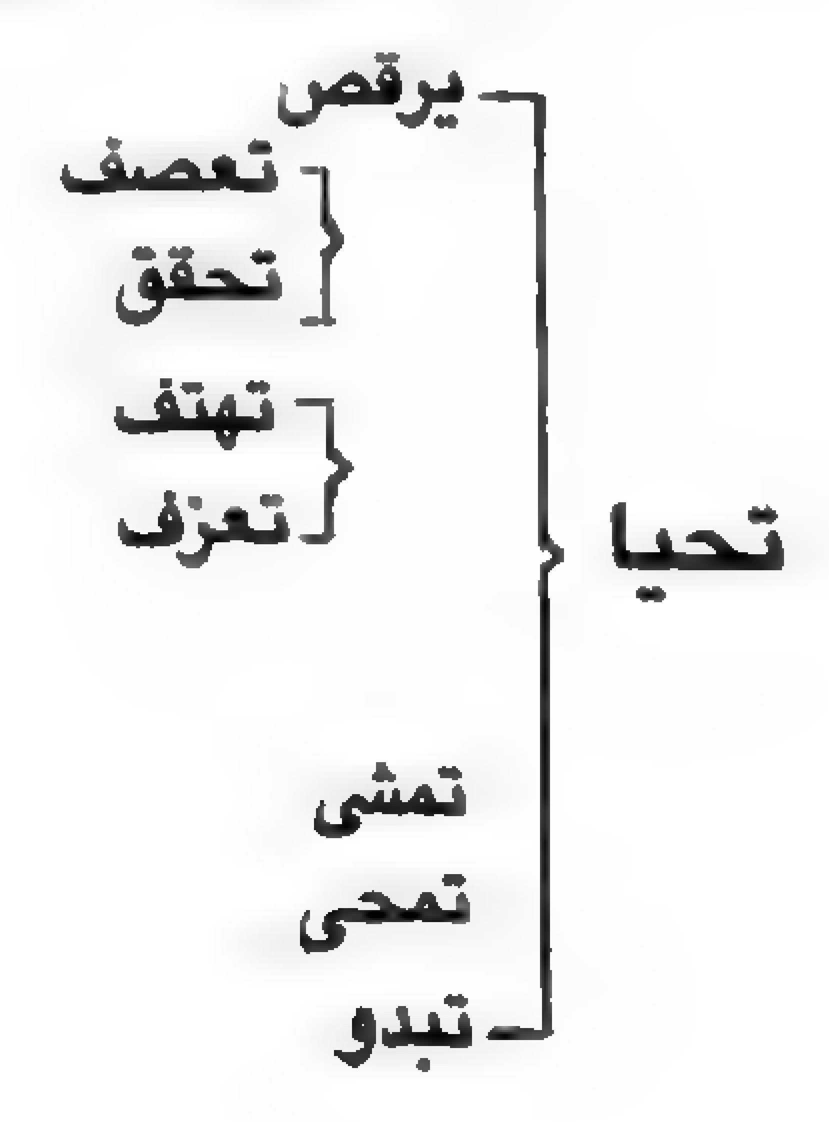
واطراد المقابلة في هذا القسم الثاني يفتح أعيننا على ظاهرة هامة جدا في الشعر تتمثل في ضرورة الانتباه الى التحول الذي يطرأ على دلالات اللغة ووجوه تصريفها عندما تجرى اجراء فنيا وتعلق بها مقاصد زائدة على ما تؤديه في اصل الوضع . بين بنية المعنى في الفضاء الثاني (المقابلة اساسا) « والحرية » مفارقة بل تعارض متى اعتبرنا الامور من جهة المواضعة . الا اننا نتخطى هذا التعارض وقت نربط الحرية بتصورات الشاعر وقناعاته . فيصبح انتظام العناصر . في بنية ثنائية هي أس رؤيته للعالم . حرية لا تعدلها حرية ، لأن الشاعر مارس حقه في امتلاك العالم واعادة تكوينه .

ولقد وجدنا اصداء البنية التقابلية في القسم الأول لأن المتكلم هو الشاعر ، ومن الصعب ان يتجرد مطلقا من صفة الشعر وهو يتحدث عن العالم خارج ذاته . فمهما حاول الانسان حبس اهوائه لجمته .

وانما اتضحت المقابلة واشتدت وقت انزلقت القصيدة شيئا فشيئا من الداخل الى الداخل ، من ضمير الجمع الى ضمير المتكلم المتصل ، أي عندما بدأ الشاعر يحفر في قلبه ويتكشف خباياه ، ولهذا ذكر في محل سابق الاستبطان .

ولعل من أهم التطورات الطارئة على المقطع الاول وقت اشع به القلب بروز الفعل بشكل لافت .

والفعل والحركة في الفضاء الثاني انتشار للفعل « تحيا » الذي قفل به المقطوعة السابقة فهو أوسعها دلالة واغرقها في التعميم بحيث تندرج كلها في حيزه .



يخرج بالكون عن الفناء والموت الى عالم سرمدي لا تحتويه الابعاد ولا تحيط به ، لا يدل على ذلك ان الشاعر بقي يعدد مظاهر الوجود لستة ابيات ثم ظهر الخلود فجأة في نفس البيت الذي لامس فيه قلب الشاعر أي عندما انتقل من وجود موضوعي الى وجود ذاتي) .

الفضاء الثاني :

في البيت السابع ثلاث والدات (Matrice) في اكنافها تتحدد ملامح الفضاء الثاني : الفعل (تحيا) ، والحرية (الحال ، حرة) ، والتشبيه (كأطفال الخلود) .

واللغة ، في هذه المقطوعة ، تنزل بكل ثقلها على هذه النقطة الحساسة (القلب) التي في مقدورها ان تشق العالم في اتجاهين : اتجاه افقي (رحب) يتناسب واتساعه الذي تحدث عنه في المقطوعة السابقة وتعدده ، واتجاه عمودي ينم عن عمق التجربة وبعد الرؤية التي تستكشف العالم وتبنيه على غير مثال ، تنزل اللغة بكل ثقلها في شكل لازمة تتصدر كل ابيات المقطوعة في شيء من الرتابة لا محيد عنها ، اذ لا يحس بالعالم ولا يحتويه الا قلب الشاعر يفنيه ويخلقه ، تصب الحياة في اعماقه وعنه تصدر معدولة عن اصلها منحوتة من تصور الفنان لها فتتسق عناصرها أزواجا متقابلة منتظمة في حين جاءت في المقطوعة الاولى على غير نظام محدد . وعلى هذا النحو تحولت العناصر من الفوضى الى

النظام واخترق نظر الشاعر سطحها ليستكشف ما يقوم بينها من علاقات تركزت عنده ، لأسباب ليس هنا مجال شرحها ، في بنية ثنائية :

الموت	= الوجود	(البيت ٨) .
أهوال الدجى	= احلام الورود	(البيت ٩) .
أصداء الفنا	= الحان الخلود	(البيت ١٠) .
الفجر	= الليل	(البيت ١٢) .
تمحى	= تبدو	(البيت ١٤) .

وكل الافعال ماعدا واحدا ثلاثية . وهي لازمة كلها لا تتجاوز فاعلها . فالعناصر في اختمار وتأمل يرتد بعضها على بعض كغليان المرجل تترقب لحظة الطلق والدفق حين تسوى بنى لغوية يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولزوم الفعل في رحابه قلب الشاعر وعمقه بحيث يشمل الدنيا ويملؤها حتى لا وجود فيها لسواه فينكفيء الفعل على فاعله اذ لا امكانية ليقع على غيره .

والناظر في المقابلات والافعال المتصلة بها يلاحظ أنها أزواج متعايشة في « قلب الشاعر » لا متصارعة يدل على ذلك الاكتفاء أحيانا . بفعل واحد فاعله نقيضان (بيت ٨ ، ١١) . وبروز الصيغة الاسمية وترصيع البيت باللازمة (البيت ١٢) . ومن الأدلة معاني الافعال . فاذا استثنينا

« تمحى » و « تبدو من جديد » (البيت ١٤) وهما فعلان متقابلان جاءا في آخر القصيدة تدعيما لنهج المقابلة فيها وابرازا لأغوار العملية التي تكون من أجل صورها وأفحصها صراع الوجود والفناء وابتناء الفنان عوالم وهدمها بحثا عن المطلق وجريا وراء المجهول الذي يفلت من ربقة الصورة فلا تطوقه وانما تقع دونه (صيغة المضارع التي بنيت عليها كل الأفعال مظهر من مظاهر البحث المضني عن الديمومة والمطلق حيث لا تستطيع يد الزمن ان تطوي الفعل فيبقى واقعا راهنا) .

اذا استثنينا هذين الفعلين تبين لنا ان الفرق بينهما فرق في الدرجة لا النوع رغم ما نجد بينها من تقابل يدعو اليه التقابل بين الاسماء المرتبطة بها . تهتف البيت ١٠ » يقابل « تعصف » (البيت ٩) ولكن طبيعة الفعلين واحدة . الا ان تهتف يطابق اصداء الفناء من جهة ان فاعلها غير مولى في حين يطابق الفعل الثاني اهوال الدجى من جهة الايحاء بمعاني القوة والخوف .

أما الوجه الثالث من التولد الذاتي في القصيدة فمتصل بالحال (غضة السحر) والتشبيه المتصل به (كأطفال الخلود) ففيها ايذان بالخروج من العالم الحسي الطبيعي . عالم المواضعات والقوانين المنطقية . الى عالم الايهام والتخييل . عن طريق تبلور الرؤى وتحددها . وننتقل من

اللغة التي تكون فيها الكلمات راتبة على المعاني شفافة يخترقها البصر الى مرجعها بلا جهد ولا عناء . الى لغة تسعى الى تجاوز الانماط في ترتيب الاسماء على المسميات وخلق مواضعات جديدة تقوم فيها اللغة حاجزا كثيفا بين المتلقي وما تحيل عليه ويضعف قدرتها على الارجاع تقوى طاقتها الفنية ومفعولها الشعري .

ولقد جاء المقطع الثاني مغرقا في المجاز . من جهة نسبة الفعل الى الفاعل ومن جهة الاضافة ايضا . وهو مظهر من مظاهر تطور القصيدة الاساسية لما حصل اللقاء بين الوجود الخارجي الموضوعي و « قلب الشاعر » الذي استطاع تحويله الى رؤية فنية .

ولعل من أوضح الامثلة على التطور الداخلي الحاصل على القصيدة لبروز المجاز في البيت السابع هو ان الوجود الذي جاء في البيت الاول معرفا مشارا اليه اصبح في أخر البيت الثامن « أطياف الوجود » فما قد يبدو تكرارا أو اقواء في لغة البلاغيين وبعض العروضيين انما هو في الحقيقة تطور حاسم في القصيدة . فيه فصل بين عالم الحقائق والاتفاق وعالم الرؤى .

وليس المجاز المظهر الوحيد الذي رشح عن الحال والتشبيه فكل العبارات المعبرة عن الزمن المطلق صادرة لا شك عنهما أو لها بهما علاقة .

لا ينتهي ليس يبيد	البيت ١٢
خالد الثورة مجهول الحدود	البيت ١٣

ولم يخرج عن مضمون التشبيه الا ذكره الموت (البيت ٨) و « اصداء الفناء » (البيت ١٠) وللمسألة تأويلان ممكنان ليس من الصعب تدعيمهما بمواطن اخرى من الديوان . الاول هو ارتباط الموت والخلود في شعره ارتباطا وثيقا باعتبار الموت شرطا ضروريا للخلود . والتأويل الثاني مرتبط ببنية التشبيه ذاتها فهي لا توقع التطابق بين الطرفين لذلك انعكست المسألة على بقية القصيدة ومن ثم لم يتخلص المشهد تماما من مفهوم الموت والتلاشي والفناء اي بالأساس من بعد الزمان الذي يشمل كل موجود موضوعي .

ومن أهم مظاهر حركية القصيدة وتطورها بيتها الاخير . فهو يختزن عصارة الخطاب الشعري ويربط نهايته بمنطلقه فندرك مكانة « قلب الشاعر » في تحسس العالم والنفاذ الى اعماقه ومكاشفة حقائق روابطه .

فلقد انطلقنا من « هذا الوجود » بكل ما توحي به العبارة من مادية ، وموضوعية ومكانية وانفصال بين المشير والمشار اليه وانتهينا الى « صور الدنيا » ولا يمكن في سياق

كهذا ان لا ننتبه الى كلمة الصورة بل الى صيغة الجمع منها لأنها تبين بكثير من الايجاز البليغ ان الفرق بين الخطاب العادي والخطاب الفني في الانتقال من الشيء الى صورته . ومن هنا يتأكد لنا مرة اخرى ان القلب هو المنفذ الكبير الى هذه القصيدة لأن كل هذه التطورات حصلت من تدخله واحتلاله المنعرج الحاسم .

وطرف الزمان المسبوق بأداة الاستغراق ايضا هام لأنه يؤكد يقظة القلب وتواصل احساسه بالكون . فالتجربة الفنية الحقيقية لا تسهو ولا تغفو ولا تنتهي وانما هي عمل دائب ومحنة متجددة وأشكال تنحل وأخرى تعقد .

●●

هذا من وجة نظرنا بعض الجوانب اللافتة في بنية القصيدة . ونود ان نؤكد في خاتمة هذه المحاولة انها لا تعدو ان تكون قراءة لا تنفي امكانية قراءات اخرى .

ولقد تركنا ، عمدا ، الحديث عن الاغراض الشعرية فيها كما رغبنا عن التوسل بالتفسيرات الواردة من خارج النص . وليس ذلك من قلة ايمان بجدوى هذه التوجيهات وانما التزاما منا بحدود رؤية معينة . والا فبامكاننا ان نطيل هذا الشرح بتفصيل القول في الطبيعة في هذه القصيدة ومسائل التأثر والتأثير . والمقارنة بينه وبين غيره . وأهمية القلب عنده بوجه خاص كمصاب بداء القلب .

أخيرا اننا لم نضف الى تاريخ الأدب جديدا ، فالكل متفق على مكانة « القلب » في الشعر ، فقد حاولنا ان نبرز تلك المكانة من خلال بنى النص وما يقوم بينها من وشائج .

●●●

الفهرس